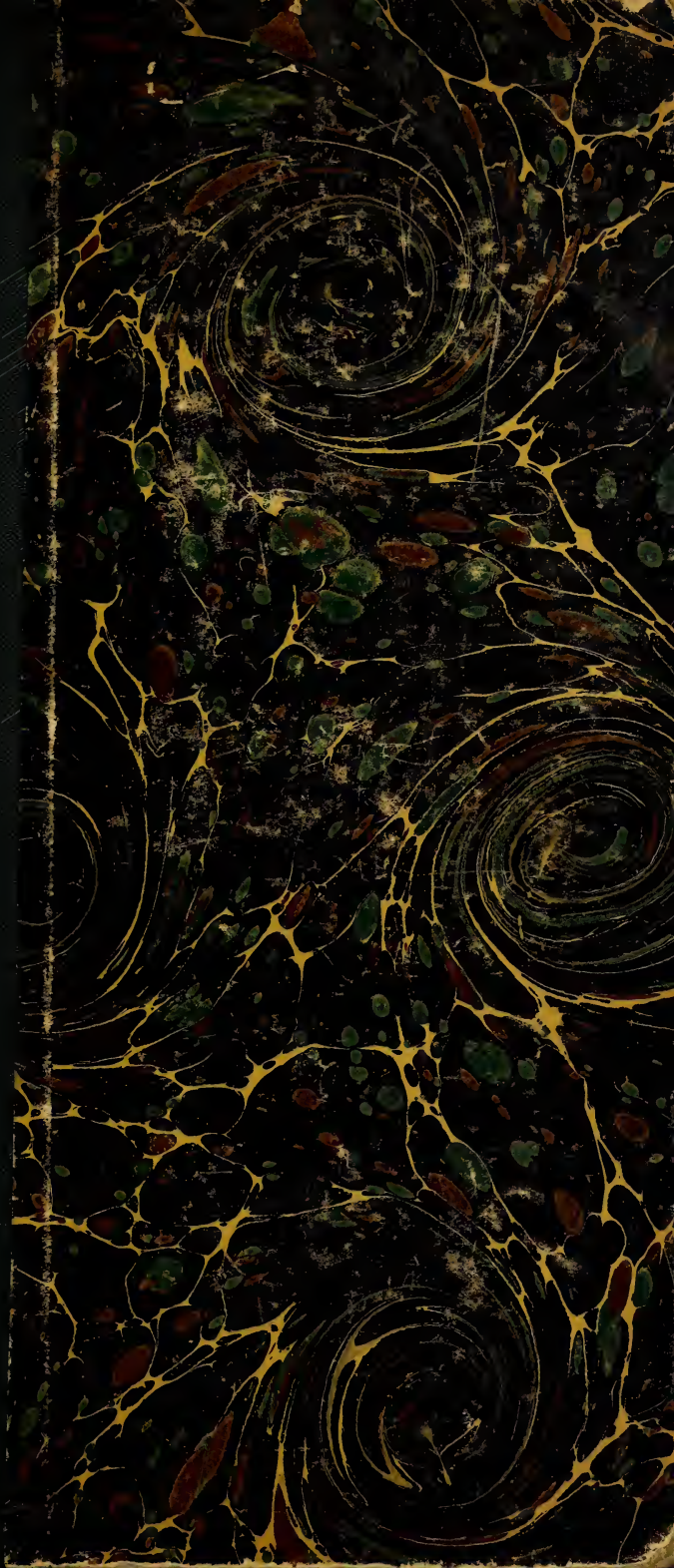


A
Monseigneur Namêche
respectueux hommage
J. D.

A TRAVERS L'EXPOSITION

DE

L'ART ANCIEN AU PAYS DE LIÉGE

PAR

JOSEPH DEMARTEAU

LIÉGE
IMPRIMERIE DEMARTEAU, RUE SAINT-MICHEL, 8

1881

(Extraits de la *Gazette de Liége)*

A TRAVERS L'EXPOSITION

DE

L'ART ANCIEN AU PAYS DE LIÉGE

EN 1881

I

Organisateurs et Organisation

Un conseiller communal de Liége, correspondant d'une petite feuille de Bruxelles, y a raconté que l'idée de solenniser le cinquantenaire de l'indépendance belge par une Exposition de l'ancien art liégeois, avait été proposée au cénacle de l'hôtel de ville. Le promoteur de cette idée l'abandonna lui-même. Pour mener à bonne fin une entreprise de ce genre, il faut pouvoir se dégager, temporairement au moins, de tout esprit de parti, réunir autour de soi quelques hommes entendus et entretenir avec toutes les classes de la société dont le concours est nécessaire au succès de l'œuvre, avec le clergé notamment, le plus grand conservateur des monuments du passé, des relations si pas amicales, au moins courtoises et de bon ton. L'administration de Liége reconnut de prime abord que ces éléments de réussite lui faisaient défaut, et le public ne sut rien de la motion dont on l'avait saisie. M. Ch. de Luesemans, gouverneur de la province,

ne connût pas davantage ce dessein, si tôt abandonné : ce fut M. De Soer de Solières qui lui suggéra la même pensée ; on la confiait cette fois à un collectionneur, à un ami des arts et de l'histoire, capable de la traduire en fait. Le succès que venait d'obtenir le Comité provincial de secours aux inondés formé sous sa présidence, ne devait-il pas lui donner la confiance qu'il ne lui serait pas trop malaisé de rallier encore, dans une œuvre de patriotisme artistique cette fois, et toutes questions de parti laissées de côté, ceux qu'il avait su réunir si heureusement dans une œuvre de charité ?

M. de Luesemans mit d'emblée la main sur les collaborateurs les plus propres à le seconder ; il n'eut qu'à s'aboucher avec le chef du diocèse pour obtenir du patriotique prélat un concours qui, entraînant celui du clergé, achevait d'assurer le succès de l'entreprise. Une fois encore les hommes de bonne volonté des opinions les plus diverses se trouvèrent unis fraternellement autour de lui, pour consacrer leurs efforts à la glorification commune des ancêtres dans le domaine de l'art.

Une soixantaine de membres composèrent le comité de patronage : si tous ont payé de leur concours, il n'est que juste de signaler ceux qui l'apportèrent le plus large et le plus généreux. A côté de M. le gouverneur, le grand meneur de l'entreprise, c'est d'abord M. le président H. Schuermans, dont l'activité toujours jeune, et tout en semblant s'absorber soit dans la céramique, soit dans ces antiquités romaines, la *provincia* dont il est le préfet en Belgique, savait à la fois exciter tous et pousser à tout ; ce sont ensuite, les deux commissaires délégués pour les installations, les véritables organisateurs de l'Exposition, M. Jules Helbig, qui nous donne dans la galerie formée par lui de trois cents tableaux nationaux la justification détaillée, l'illustration complète de son beau livre : l'*Histoire de la peinture au pays de Liége*, et M. Eugène Poswick, dont le travail aussi infatiguable qu'intelligent de moisson-

neur de l'art à travers tous les plus nobles domaines du pays, a fini par ramener et engranger si bien à l'Exposition tant de gerbes d'objets précieux.

Aux côtés de ces généraux, saluons des chefs d'état-major non moins dévoués, sous le nom de membres délégués : M. Van de Casteele, chaque jour le premier, chaque jour le dernier au poste, prêt à toute heure à se porter partout ; M. Terme, non moins assiduement attaché à sa tâche volontaire, amateur aussi prodigue des richesses de ses collections que de celles de son bon goût d'organisateur ; M. le docteur Alexandre archiviste de la province, plus spécialement chargé de la surveillance du catalogue, et M. Prosper Drion, directeur de l'Académie des Beaux-Arts.

Grâce aux indications fournies, aux relations nouées, aux récoltes faites, à la direction générale donnée par ces messieurs, les objets arrivaient, de tous les points du pays, aux six sections de l'Exposition et se partageaient entre les trois locaux choisis : la grande salle, et le petit salon de l'Emulation ; les trois auditoires et le cabinet du rez-de-chaussée, sous la Bibliothèque de l'Université ; le grand cloître de la Cathédrale enfin, mis tous, avec une complaisance et un désintéressement pareils, à la disposition de l'entreprise.

Bientôt, sous la conduite ou l'impulsion des commissaires et des délégués que l'on vient de citer, M. le chanoine Henrotte, M. J. E. Demarteau, directeur de l'*Ecole normale*, M. Couclet, M. le capitaine Dujardin, le plus fort assurément de nos stratégistes en matière de plans, cartes et vues du pays liégeois, rangeaient ces plans, ces vues, les dessins et les gravures de nos anciens maîtres ; M. J. Demarteau, rédacteur en chef de la *Gazette de Liége*, et M. Gielen, les manuscrits ; M. Henri Helbig, président *des Bibliophiles*, nos vieilles impressions. M. Grandjean dirigeait les excursions et les nombreuse rapines de ses confrères dans les riches collections de l'Université et installait les monnaies de la collection Capitaine ; M. l'abbé Spée, celles du Séminaire ; M. J. Vanden Berg, les pièces de sphragistique, M. Carpay s'employait

au placement des toiles ; MM. Van Zuylen et Terme fils, à celui des verres, faïences, porcelaines, bibelots de prix, objets d'orfèvrérie civile ; M. le chanoine Dubois, enfin, chargé de l'installation des cloîtres, M. Jules Frésart et M. le doyen Schoolmesters y préparaient, dans l'orfèvrerie, la dinanderie, et le mobilier religieux, ce classement que le savant auteur des *Eléments d'archéologie chrétienne*, M. le chanoine Reusens, professeur à l'Université de Louvain, devait si bien achever avec le concours précieux du Frère Marius Pierre, directeur de l'*Ecole de Saint Luc*, à Liége.

L'armée, excellemment représentée dans le Comité par un soldat ami dévoué des beaux-arts, le général commandant de Formanoir de la Caserie, avait fourni un escouade de gardiens et d'auxiliaires des plus sûrs; l'administration communale des représentants de sa police. Ainsi, tous les bons vouloirs se multipliant et se hâtant à l'envi, se heurtant un peu parfois, finissant toujours par s'accorder au mieux, l'Exposition décidée à la mi-mai pouvait s'ouvrir deux mois après, dans la séance solennelle présidée par M. le Gouverneur.

On sait les félicitations qu'elle attira dès l'abord à ses organisateurs, pour son esprit et pour sa valeur, de la part du Roi, des connaisseurs, de tous les visiteurs ; on sait aussi qu'elle se partage non-seulement en trois locaux, mais encore en six sections, déterminées par la similitude des matières :

1er Peinture, sculpture, gravure en médailles, etc.

2e Chartes, manuscrits, imprimés, dessins, plans, gravures.

3e Numismatique et sceaux.

4e Orfévrerie, dinanderie, ferronnerie, meubles religieux.

5e Mobilier civil, tapisseries, instruments de musique, ivoires.

6e Terres cuites, grès, faïences, porcelaines, verreries, vitraux.

C'est d'après cette ordonnance que le catalogue

donne la liste des objets exposés, et que sur chacun de ces objets l'étiquette indique au visiteur la section et le numéro d'ordre.

Il a été impossible toutefois de se conformer strictement à cette division, dans la répartition des objets entre les trois locaux qui se partagent l'Exposition.

Les pièces de la haute antiquité, les chartes, manuscrits, miniatures anciennes, imprimés, dessins, plans, vues, gravures, monnaies et sceaux ont trouvé place à l'Université.

La gravure en médaille, les ivoires, les miniatures modernes, l'orfèvrerie et la dinanderie civile, les verreries, dans les salles de l'Emulation.

La peinture, la céramique, les grès surtout, et le mobilier civil à l'Emulation pour la meilleure part ; à l'Université pour le reste.

Les vitraux, l'orfèvrerie, la ferronnerie, la dinanderie, les étoffes et l'ameublement ecclésiastiques sont installés aux cloîtres.

Des trois côtés quelques sculptures, certains bijoux et quelques tapisseries.

Le catalogue à l'imitation de celui de Bruxelles ne contient pas, d'ailleurs, que la sèche nomenclature des objets exposés ; chaque section et bon nombre de sous-sections sont précédées d'une notice dans laquelle l'un ou l'autre des auteurs du classement a résumé les notions qu'il importe au visiteur de connaître ou de se rappeler pour parcourir avec utilité la galerie.

Le bureau exécutif avait bien voulu demander une *introduction historique* à celui qui trace ces lignes. Si rapide qu'ait été forcément ce travail, il sera permis d'y puiser sans crier gare, pour ce compte-rendu, condamné lui aussi à la même fâcheuse rapidité. Beaucoup de points de cette préface auraient besoin d'éclaircissements ; on essaiera d'en apporter sur quelques uns. Sur d'autres, une certaine réserve était imposée par le caractère même d'une entreprise formée entre hommes de toutes opinions, unis pour

la circonstance dans la commune amitié de l'art — et par le devoir de la réciprocité des égards légitimes. Quelques uns de ces points, pourront être traités ici sans inconvénients, et l'on y pourra formuler à leur sujet des conclusions aussi fondées, pour des yeux de croyant, que celles admises déjà par toutes les opinions.

On me permettra aussi de ne respecter dans ces promenades à travers l'exposition, ni l'ordre des locaux, ni celui des sections ou du catalogue. L'ordre chronologique nous fera mieux suivre à travers les âges l'origine, les principes, les développements, les splendeurs et les décadences de l'art ancien au bon pays de Liége.

II

Avant l'Histoire.

Disciple croyant des Schmerling et des Dupont, un savant jésuite, le R. P. Van Tricht, a décrit naguère, d'une plume émue et distinguée, à l'aide des inductions tirées de l'exploration de quelques cavernes, la vie et les mœurs des habitants de ces cavernes, hôtes primitifs du futur pays liégeois, dans une époque éloignée de nous peut-être par bien des milliers d'années. Il a suivi leurs chasses dans nos forêts pleines de fauves, et le long des fleuves remplissant alors à pleins bords les vallées au fond desquelles ils coulent aujourd'hui. Les légendes populaires qui peuplent les grottes du pays wallon de petits hommes, *sottais* ou *nutons*, ne nous ont point trompé en leur attribuant une taille en général assez bien inférieure à la nôtre ; elles leur prêtent toutefois un degré de civilisation qu'ils n'atteignirent jamais.

Point d'architecture chez eux: des cavernes sont leurs seules demeures et une pierre leur suffit pour en fermer l'entrée; des coquillages sont les vases dont ils se servent; pour aiguille, un os effilé; pour fil, celui que fournit la crinière du cheval; pour vêtement la dé-

pouille des bêtes sauvages; pour aliment, leur chair crue qu'ils triturent bien plus qu'ils ne la mangent, ou la moëlle qu'ils sucent des os rompus ; pour bijouterie, des dents d'animaux réunies en collier. Les restes d'une couleur rouge dont ils se tatouaient sont le seul témoignage d'un rudiment de peinture ; le seul essai de dessin qu'on ait trouvé d'eux est le tracé indécis des lignes d'un poisson ou d'un bœuf, sur quelques-uns des silex grossièrement taillés en hache, couteau, grattoir ou pointe de flèche.

Ces silex cependant ne proviennent pas du pays ; ils y étaient apportés de la lointaine Champagne, et constituent de la sorte, si grossiers qu'ils soient, l'attestation d'un certain commerce international.

L'*âge de la pierre polie* ou plutôt *aiguisée* a succédé, dit-on, à celui des silex. S'il faut se rapporter aux hypothèses plus au moins fondées de nos savants, les tribus troglodytes, ou habitants des cavernes de l'entre Sambre et Meuse et du Condroz auraient alors cédé la place aux tribus venues du Hainaut avec ces armes et ces instruments relativement plus perfectionnés. A leur tour, les victorieuses auraient été vaincues par les peuplades dont les dolmens, pierres levées autrement monumentales que de maigres silex, attestaient la supériorité.

Les uns, et de ce nombre M. Schuermans, auteur de la notice du catalogue sur la *haute antiquité*, contestent absolument l'existence parmi nous de ces dolmens; d'autres ont prétendu en reconnaître à Louveigné, à Romsée, à Stavelot dans notre province ; à Roche à Frène, Fraiture, Waha, Mousny, Salm-Château dans le Luxembourg ; sans parler de celles du Brabant wallon et du Hainaut. L'Exposition ne nous offrant par malheur aucun de ces spécimens d'architecture primitive, assurément peu transportable, nous nous abstiendrons, si vous le voulez bien, de nous prononcer sur l'arrêt sommaire rendu par le docte président. Nous nous contenterons d'examiner les types de haches, hachettes, marteaux, grattoirs,

pointes de flèches avec ou sans ailerons, qu'il expose concurremment avec l'*Institut archéologique* liégeois, M. de Puydt, M. Habets, le savant président de la *Société historique* de Maestricht, et un paléontologiste bien connu, de Maestricht encore, M. Casimir Ubaghs.

Daigne ce dernier me le pardonner, mais je ne parviens pas à me rassurer aussi complètement que lui, et que bien d'autres géologues d'ailleurs, sur la destination qu'ils attribuent à plusieurs de ces silex : les yeux des savants n'usent-ils point parfois de lumières trop spéciales pour reconnaître des instruments façonnés par la main de l'homme dans certains de ces informes éclats ? Il s'en faut, au surplus, que l'usage des instruments de pierre — brisée ou aiguisée, il n'importe, car ils ont pu fort bien servir ensemble — appartienne exclusivement à la période de la haute antiquité. Les organisateurs de l'Exposition ont pris le soin loyal d'exhiber à côté de ceux qu'ils nous présentent pour documents de cette période, ceux qu'en ce siècle même on a recueilli dans les Montagnes Rocheuses : impossible, sans avis préalable, de ne pas confondre ceux-ci avec ceux-là.

Et cet emploi des armes les plus primitives en regard des plus perfectionnées, qui s'est maintenu jusqu'au XIXe siècle dans l'Amérique du Sud, s'était précédemment maintenu dans notre pays même, depuis une époque bien antérieure au Christ jusque dix siècles après. Aux preuves connues, ne peut-on ajouter cette autre, rencontrée dans un hagiographe du Xe siècle, que je pourrais qualifier presque d'historien liégeois, tant il s'est occupé des Saints de notre diocèse ?

Ce moine érudit, Hucbald de Saint-Amand, ami particulier de notre évêque Etienne (920) ne nous signale-t il pas dans la vie de Saint-Lebwin, apôtre de l'Over-Yssel et du pays d'Utrecht à la fin du VIIIe siècle l'emploi des pierres comme instrument tranchant ?

Lebwin, disciple de saint Boniface, ne craignit point de paraître dans la réunion annuelle que les chefs des Saxons, encore payens, tenaient à Marcklo sur le Weser, pour leur prêcher le vrai Dieu et leur annoncer

les châtiments qui frapperaient leur persistance impie à ne le point reconnaître. Ces paroles révoltèrent ses auditeurs : « *Le voilà donc*, s'écrièrent-ils, *ce séducteur*, « *ennemi de nos divinités et de notre patrie : Il n'est* « *que juste de lui faire payer de son sang le châ-* « *timent qu'il nous doit.* Et aussitôt, poursuit Hucbald, « de saisir dans la futaie la plus proche, les grosses « branches, de les tailler et de les aiguiser, *comme ils* « *en ont la coutume, avec des pierres*, afin de tuer l'apô- « tre sous ces pieux.» (1)

Ou Hucbald rapportait ce détail d'après le témoignage d'écrivains antérieurs, dignes de foi — et je crois avoir montré ailleurs combien sa critique était sérieuse (2) — où il prêtait aux Saxons du VIIIe siècle les pratiques des peuplades sauvages de son temps, et dans ce cas, la persistance des races barbares à se servir de ce tranchant primitif en serait mieux établie.

Telle pièce donnée pour préhistorique peut donc fort bien appartenir aux siècles chrétiens ; et hors le cas d'autres indices plus probants, il serait bien difficile d'établir si bon nombre de ces haches de pierre recueillies surtout en Campine, dans le Limbourg belge ou hollandais, armaient nos devanciers d'avant Jésus-Christ ou simplement ces Taxandres dont saint Lambert acheva la conversion à la fin du VIIe siècle.

Dans les classifications modernes, l'*âge du bronze* puis l'*âge du fer* succèdent à celui de la pierre : on a vu qu'ils ont pu se confondre; mais il reste incontestable que l'emploi des métaux signale chez nos pères quelques progrès dans la civilisation et dans les relations commerciales : l'Exposition nous en offre la preuve dans les spécimens exhibés encore par MM.

---

(1) Tunc vero ex proximis sepibus palos rapiunt, detruncant et exacuunt ut *veluti assolet fieri, lapidibus*, sic eum illis sudibus perimerent. (Migne, Patrologie latine CXXXII, p. 889). On peut traduire: « *Afin de le tuer sous des pieux comme c'est la coutume de le faire avec des pierres.* » Mais s'il s'agit de lapidation, pourquoi *exacuunt ?*

(2) *Vie en vers de Saint-Lambert*, etc. — Liége, 1879.

Habets, Schuermans et Ubaghs : haches dites Kelts, pointes de lance, faucilles, bracelets, anneau nommé *de serment* je ne sais pourquoi, pincettes même, ou plaque en spirale diminuante, sorte de ver solitaire de bronze ayant servi d'ornement ou d'épingle :

Il est reconnu aujourd'hui dans le monde scientifique, écrit M. Schuermans, quoique cela ait été un peu contesté en Belgique, que les Phéniciens par mer, les Étrusques par terre, ont eu les communications les plus lointaines avec les peuples encore barbares auxquels ils ont fait connaître, presque partout à la fois, l'alliage du cuivre avec l'étain, qu'on appelle bronze : de là, la similitude des instruments en bronze, haches, faucilles, etc., avec ceux d'un dépôt considérable récemment découvert à Bologne. C'est de l'antique Étrurie, d'où Bologne (*Falsina*) dépendait alors, que partaient les commerçants étrusques ; ils traversaient les Alpes par une voie antique que César fit rétablir (B. G., III, I) ; puis, en suivant les lacs de la Suisse et en descendant les fleuves, ils pénétraient jusqu'à la Baltique, où ils laissèrent le bronze, le corail et l'ivoire, pour en rapporter les pelleteries et l'ambre.

Avec l'introduction du *fer*, les exportations étrusques devinrent plus artistiques. De nombreuses découvertes d'objets étrusques, effectuées le long du Rhin, sont pures de tout mélange avec des objets romains. Le pays de Liége a eu sa part dans ce mouvement ; une magnifique découverte d'objets étrusques : vase, bassin en bronze, bandeau d'or, de style asiatique, a été opérée récemment à Eygenbilsen (province de Limbourg actuel); ces objets, antiquités caractéristiques, ont fait sensation en Europe; ils sont déposés au Musée de la porte de Hal à Bruxelles ; des *facsimile* sont exhibés, à côté d'objets de même genre des bords du Rhin, au Musée de Mayence, et le *Dictionnaire archéologique de la Gaule*, publié par le gouvernement français, V° *Eygenbilsen*, a proclamé la haute importance de cette découverte, définitivement classée parmi les antiquités de l'époque anté-romaine.

Si intéressante qu'elle ait été, cette découverte n'établit pas—bien au contraire!—l'existence d'un art local, dans nos régions. L'époque suivante, l'époque romaine ne l'établit point davantage.

III

Sous les Romains.

Plusieurs vitrines d'une salle de l'Université, remplies d'objets de cette époque, nous offrent une collection d'ustensiles dénotant une cuisine civilisée, un certain luxe, une certaine recherche, un certain confort artistique.

Admirez les intailles de ces bagues exposées par MM. de Soer et Poswick, le vase en bronze si délicatement orné de M. Jules Frésart, vase autour duquel se promènent amours et ceps de vigne, trouvaille des plus curieuse due aux travaux du chemin de fer de Marche ; ces médaillons d'ivoire, ces miroirs de métal circulaires, témoignages de la coquetterie des anciennes habitantes de Juslenville, ces petits animaux de bronze crabe, chèvre ou cheval, *ex-voto* payens sans doute, tirés des collections de l'Institut archéologique.

Passez en revue ces flacons de verre contenant des ossements calcinés ou une eau dont M. le professeur Chandelon n'a pu lui-même extraire nulle révélation; ils ont été retirés, avec cette belle poterie vernissée, de la tombe d'Hemava, propriété de Mme veuve Jamar.

Etudiez en détail cette autre collection que M. Cbristiaens-Vanderyst a formée d'objets recueillis exclusivement aux environs de Tongres, vases, fioles ou gobelets en verres d'une remarquable variété de formes , clef de bronze qu'on croirait du siècle dernier , poterie rouge ou grise à la couverte sombre ou vernissée , perles, agrafes ou fibules, styles à écrire , que sais-je encore.

Admirez enfin ce diplôme exposé sous le nom de M. Schuermans, *Congé militaire*, en bronze ou pour parler plus exactement *Privilége de cité et de Mariage romain* accordé en l'an 78 à un vétéran tongrois ou nervien. Cette trouvaille dont la *Gazette de Liége* eut le plaisir de donner la primeur à ses lecteurs, trou-

vaille jusqu'à ce jour unique en Belgique, nous a révélé l'existenc d'un gouverneur romain de la Grande-Bretagne resté inconnu jusqu'en 1881 : *Titus Avidius nepos.* Elle a vivement ému le monde savant ; l'étude que lui consacre M. de Ceuleneer dans le Bulletin de la *Société d'art et d'histoire* du diocèse de Liége sera, certes, l'une des plus remarquées du premier volume édité par cette jeune société. Ni ce *Congé militaire* toutefois, ni ces verres, ni ces bronzes, ni cette poterie fine ne peuvent nous être présentés comme des produits de l'art du pays. De toutes ces pièces, les plus grossières seulement pourraient avoir été façonnées dans nos régions.

Encore que les Gaulois connussent l'art d'exploiter le minerai de fer dès le temps de César, ce n'était point dans nos pays que se fabriquaient ces objets de bronze. Deux pièces, l'agrafe circulaire gallo-romaine, exposée par M. Frésart, et le petit cheval découpé dans du bronze (*Institut archéologique*), ornés l'un et l'autre d'émaux, ne suffisent pas, si curieux qu'ils soient, pour établir l'existence d'un atelier d'émailleur. Ces objets de verre semblent d'autant moins avoir été coulés ici qu'ils s'y rencontrent relativement peu nombreux. La soude employée pour leur fabrication aurait dû venir de deux cents lieues loin. Enfin, les marques déchiffrées sur ces fines poteries, sur ces lampes ou ces verres se retrouvent non-seulement en Belgique, mais en Angleterre, en France, en Allemagne, en Suisse, parfois en Italie — preuve que ce mobilier de luxe nous venait vraisemblablement par exportation de ces grandes cités antiques sises en dehors de nos frontières.

Un lampadaire de Tongres ne portait-il pas la même marque de fabrication qu'une pièce semblable retirée sous la cendre vésuvienne de Pompei? Et le sigle, ou le cachet d'auteur d'un vase de poterie fort vulgaire, de dimensions un peu extraordinaires toutefois, déterré à Momalle, ne marquait-il pas d'autres récipients aussi grossiers, déterrés à Rottenburg en Wurtemberg et à Avenches en Suisse ? Une mosaïque a été re-

trouvée, il est vrai, dans le sol des débris romains relevés à Jupille; sans en contester le caractère intéressant,ce pavement ne paraît en somme qu'un ouvrage de cailloutage d'un art fort peu avancé.

Après cela, on ne constate avec certitude l'origine locale que des tuiles ordinaires employées pour couvrir nos villas, et des poteries les plus grossières de leur ameublement. Encore retrouve-t-on, de Bavay à Houthem, sur toute la traversée de la grande voie romaine de la Belgique, les produits, par exemple, du vulgaire potier Briarat : d'où résulte assurément la preuve que pour avoir une clientèle aussi étendue,ce pauvre Briarat, si peu artiste qu'il fut, devait compter peu de concurrents et passer déjà pour bien fort.

Et qu'on n'invoque pas la splendeur un peu trop imaginaire prêtée par exemple , à la ville de Tongres, sous les Romains. Il reste à Trèves, sans doute , de fiers édifices , et d'assez nombreux monuments d'un art remarquable ; plus près de nous, les anciens remparts d'Arlon en avaient aussi gardé quelques spécimens; dans nos régions mêmes de grandes villas comme celle de Fouron-le-Comte , attestaient une recherche du bien-être qui aurait pu s'accommoder de la culture des Beaux-Arts. Mais l'influence de Trèves s'est-elle répandue beaucoup plus loin que sa banlieue? ses palais n'étaient-ils pas surtout l'œuvre d'étrangers venus du midi ? Fallait-il plus de quelques marbriers pour produire les autels votifs , les pierres sépulcrales relevées à Arlon ou ailleurs ?

Rome payenne a dominé pendant quatre siècles dans ce pays : quels témoignages d'un développement intellectuel local y a-t-elle laissés ?

Une pierre milliaire ou borne romaine et une inscription funéraire, voilà tout ce que Tongres nous a livré de monuments écrits de son passé romain. Juslenville près de Theux nous en a fourni le double. Ajoutez-y la plaque de Hern Saint-Hubert en l'honneur de la divinité peu connue de Vihansa ; l'autel dédié à Mercure sur la montagne de Chèvremont ; la pierre d'invocation à la déesse de la *Meuse* recueillie à Flé-

malle, vous finirez par relever ainsi les traces d'une quinzaine d'inscriptions pour le pays de Liége. Les dévastations des barbares n'ont pas empêché de récolter ailleurs une moisson plus abondante de ces monuments: si l'on en a si peu glané chez nous, n'est-ce pas qu'il en avait été peu semé?

Qu'on se souvienne d'ailleurs que nos villas romaines étaient bâties sans étage, recouvertes de tuiles, et que seuls les assises et le bas des murs étaient de pierre : le reste en clayonnage. Rien ne se rencontrait dans leur intérieur des fresques de Pompei, ou seulement des décorations de Trèves ou de Bavay; les murs en étaient peints en rouge ou en blanc; quelques cadres ou bandes de couleur jaune, verte, écarlate, sont les seuls essais de peinture dont on a relevé des traces. Et, de fait, quel art eut pu se développer là quand le premier d'entre eux, dans l'ordre des temps et du mérite, l'architecture, en révélait si peu ?

Vers la fin du deuxième siècle de notre ère, les Chauques s'abattent sur la plus grande partie du futur pays liégeois, et d'après les objets recueillis dans les ruines de nos anciennes villas, c'est de cette époque que paraît dater la destruction de la plupart d'entre elles; le reste périt au cours des deux siècles suivants, car les invasions ne discontinuent plus: les premières tribus franques nous arrivent vers 235 à 240: dix à quinze ans plus tard elles mettent au pillage nos principales localités. C'est le temps ou pour se défendre contre de nouvelles incursions les cités romaines emploient à construire d'inutiles remparts les débris des derniers monuments classiques.

Au milieu de ces invasions, la décadence de l'art va s'accentuant chez les anciens vainqueurs; les barbares ne sont pas en état de soupçonner la valeur des œuvres qu'ils détruisent: bientôt, il reste à peine parmi nous quelques traces de la civilisation matérielle des conquérants du monde.

On retrouve dans les débris de leurs villas incen-

diées ou dans la tombe de leurs morts, les *styles* et les tablettes dont l'élite intellectuelle du temps se servait pour écrire ; l'Exposition offre même à la curiosité du du visiteur, un véritable encrier et une plume de fer, d'une authenticité romaine incontestable (n° 52) encore qu'on les croirait fabriqués d'hier et recouverts par un habile faussaire de la patine de l'antiquité.

Qu'est-il resté pourtant de la connaissance de l'écriture et de la lecture que révèlent ces styles et cette écritoire ? Rien, ou presque rien !

Le savoir n'avait été pour ces payens qu'un nectar jalousement réservé à quelques privilégiés ; le christianisme seul saura répandre l'instruction et l'art avec elle, de façon qu'invasions ni ravages ne parviendront plus à en arrêter le flot rendu intarissable par la foi.

IV

Caractères et Origine.

Ce n'est point question facile à résoudre que celle de l'origine des tribus que, 53 ans avant Jésus-Christ, Jules César trouva établies sur notre territoire, quand il y vint planter les enseignes d'un camp romain. Les docteurs en ethnographie tiennent pour certain qu'à une époque antérieure indéterminée une race méridionale au teint brun, — mélanochroïque — s'était fixée dans nos régions. Avait-elle été soumise par les Éburons ? Il importe assez peu de le déterminer : ces Éburons, dont depuis des siècles nous nous honorons trop gratuitement de descendre expièrent cher la gloire qu'ils avaient eue de tenir un instant en échec la conquête romaine ; celle-ci les extermina : leur nom même disparut de la nomenclature des peuples et les inventions flatteuses de la poésie peuvent seules encore saluer en eux des ancêtres du peuple liégeois ; ils ne furent que ses devanciers.

D'autres tribus germaines prirent leur place dans nos régions, les Tongres, les Francs, les Taxandres. Elles vinrent s'y fusionner en partie aux débris de la

race méridionale primitive , et certains prétendent reconnaître, dans la ligne de démarcation qui sépare parmi nous les populations flamandes des populations wallonnes, la frontière probable entre les tribus germaniques restées pures de ce mélange et la race wallonne sortie de la fusion.

D'autres veulent que cette distinction du langage sépare simplement les tribus exemptes de tous mélanges, d'avec celles que la conquête romaine a plus profondément entamées.

Quoiqu'il en soit, cette juxtaposition, cette fusion partielle de deux races, venues l'une du nord, l'autre du midi, pourrait donner le secret de plusieurs côtés du caractère de la nationalité qui devait en sortir. Cette nationalité tiendra tout ensemble de la Germanie et des régions du midi : elle aura l'esprit d'initiative, la vivacité, l'ardeur vaillante, la promptitude d'action, quelque chose de la légèreté moqueuse des Gaules et de l'Italie ; elle y joindra quelque chose aussi de la gravité, de la prudence, de l'austérité de mœurs , de la persistante énergie des Germains.

Son art national ne se tracera pas dans l'histoire des peuples, un grand chemin tout à part, comme l'ont fait l'art français, ou l'art allemand : le sentier plus modeste qu'il prendra le rapprochera tantôt de ceux-ci, tantôt de ceux-là ; en somme, malgré bien des hésitations, bien des alternatives, n'est-ce pas à l'Allemagne qu'il appartient d'abord , mais du côté de la France qu'il tend, s'en va, finit par se perdre?

Au surplus, aucune histoire ne prouve mieux peut-être que l'histoire du pays liégeois combien fausse est la théorie d'après laquelle les peuples devraient se parquer en états distincts suivant les distinctions de leur langue ou de leur origine. Cette division de langage, de mœurs, de races même, que présente aujourd'hui la Belgique, l'Etat princier de Liége l'a présentée pendant dix siècles sans qu'elle y ait introduit jamais un élément de discorde ou de ruines.

Dès le temps de Notger, l'organisateur de cette prin-

cipauté, loué par un contemporain , pour montrer la même éloquence dans le parler populaire des masses et dans le latin des classes instruites ; dès le temps même de saint Lambert , à qui sa connaissance de l'idiôme vulgaire des Taxandres, permit d'évangéliser la Campine , deux langages se partagent nos régions. Ils continuèrent à s'y développer côte à côte ; français vulgaire et flamand viennent à peu près vers la même époque se mêler au latin dans les manuscrits du XIIIe siècle ; à la fin du XVIIIe, dans les dernières réunions de l'assemblée des Etats de la nation , il était encore fait rapport dans les deux langues , sur les affaires à traiter ou sur les résolutions à prendre.

Cette diversité se retrouve dans une même mesure, mais ne se prolonge pas aussi longtemps peut-être, dans le développement artistique des deux populations qui formèrent le pays liégeois : il semble qu'un partage se soit fait entre elles suivant leur caractère et leurs aptitudes Aux régions flamandes les œuvres plus spéculatives, qui demandent moins d'énergie matérielle ou la plus patiente attention : celles du pinceau et de l'aiguille. Aux wallonnes, les travaux dans lesquels une part plus large est laissée à l'effort de la main !

Jusqu'aux jours de la prétendue Renaissance ou plutôt jusqu'à ce que la pénétration réciproque soit complète entre les deux races, Maeseyck, Maestricht, Saint Trond, le Limbourg flamand, sont les villes et la partie du pays où fleurirent surtout nos dessinateurs, nos peintres, nos dentellières et nos artistes en tapisserie, à partir des premières de toutes, saintes Harlinde et Relinde jusqu'aux Van Eyck, et jusqu'aux enlumineurs devenus les graveurs de la petite école de Saint-Trond.

Dinant , Huy , Liége devront , au contraire, au travail des métaux leur renommée artistique ; nos sculpteurs nous viendront des rives de la Meuse et de l'Ardenne , jusqu'à Delcour de Hamoir et jusqu'à Ruxthiel de Lierneux — et si un rejeton du grand arbre de la peinture nait sur le sol wallon , c'est celui-là peut-être qui paraît le plus matériel , c'est le paysage,

créé par Patinier de Dinant et Blès de Bouvignes, c'est la reproduction des bois et des rochers de nos rivages.

De même que l'influence wallonne finit par l'emporter dans la vie politique de la principauté, de même aussi le caractère wallon finit par dominer dans l'art national liégeois. D'autres peuples nous ont vaincu par le dessin et l'éclat de la couleur ; je ne sais s'il en est qui manièrent plus victorieusement le métal. Le marteau, le ciselet, le burin, telles sont les armes auxquelles dans les batailles de l'art, nous avons dû — nous devrons toujours, j'espère, — nos succès, notre gloire.

On trouvera, je pense, la démonstration de cette vérité, dans toutes les salles de l'Exposition : on y trouvera plus encore la preuve d'une autre vérité plus fondamentale : l'art ne s'est acclimaté sur nos rives qu'au soleil du christianisme. C'est à la vivacité de la foi, qu'il y a dû l'éclat de ses développements; il y déclina, il y a péri quand elle y a baissé. Sans doute des traditions de Byzance ont plané sur son berceau; un attachement pareil aux vieilles franchises nationales, un même amour de la liberté a puissamment contribué au maintien de cette alliance cordiale de deux races qui fit l'État liégeois. L'unité de la foi, la profession commune de cette foi sous la conduite d'un même chef religieux, et dans cette profession une égale fidélité aux cultes plus spéciaux du pays, à ses patrons nationaux, à saint Lambert surtout — voilà les liens sacrés qui tinrent si invinciblement unies pendant tant de siècles des populations séparées par la langue, par l'origine, souvent même par des enclaves de territoire étranger ; voilà ce qui fit aussi le caractère, le ressort, l'honneur de l'art liégeois. Un bras de ce corps vigoureux était wallon, un bras était flamand ; le sang qui nourissait l'un et l'autre leur vint toujours d'un même cœur : — la foi catholique !

V

Débuts chrétiens.

Cette foi y fut prêchée dès le temps des apôtres ; il ne paraît pas cependant que les persécutions et la situation de cette province perdue au bout du monde romain sur des frontières toujours disputées par lui à la barbarie, aient permis d'y établir un diocèse distinct avant le troisième siècle. Le siége de ce diocèse, fixé à Tongres, n'y demeura pas deux siècles : vers le milieu du cinquième, il fut transféré par saint Servais à Maestricht, d'où deux cent cinquante ans plus tard saint Hubert devait le reporter à Liége. Dès sa création toutefois ce diocèse était autrement vaste que celui d'à présent ; il comprenait alors, et comprit jusqu'à l'érection des nouveaux évêchés des Pays-Bas, en 1559, une moitié presque de la Belgique, outre certaines parties des territoires hollandais, et allemand, voire quelques localités françaises. Aussi embrassait-il dans ses frontières Aix-la-Chapelle, Ruremonde, Venlo, Bois-le-Duc, Berg op Zoom, Louvain, Nivelles, Thuin Chimay, Givet, Bouillon, Bastogne, Eupen.

Telles sont aussi les limites dans lesquelles le comité de l'Exposition avait décidé de borner sa récolte, tout en faisant porter plus particulièrement ses recherches sur les deux provinces de Liége et du Limbourg. Indiquer ces localités, dont pas une n'avait un nom à l'époque de l'histoire où nous sommes arrivés, c'est indiquer presque les parties du pays belge qui eurent le plus à souffrir des invasions barbares du quatrième au sixième siècle.

Aussi n'a-t-on retrouvé — tout récemment — qu'un pauvre et précieux monument de cette époque : c'est, dans le sous-sol de la basilique de Saint-Servais à Maestricht, une crypte primitive, construite, croit-on, vers la fin du VIe siècle, par saint Monulphe. Quatre piliers carrés, assemblage de grossiers moëllons, en supportent la voûte non moins grossière sur leurs

chapiteaux platement écrasés, dont une taille en biseau fait tout l'ornement. Les fondements d'une église sont donc tout ce qui nous reste de cette époque et cet unique débris nous révèle l'histoire entière du temps : n'est-ce pas sur les humbles assises du temple chrétien qu'a reposé, que s'est élevé, superbe, avec les siècles, l'édifice de l'art national liégeois?

Le flot passé des invasions germaniques, nos évêques missionnaires reprennent, en effet, l'œuvre civilisatrice, sur le sol recouvert des débris du débordement payen, et l'art va commencer à fleurir où l'on aura planté la Croix.

Les armes retirées des tombes franques ne valent pas les armes romaines; la poterie franque ne le dispute pas en élégance aux vases samiens venus d'Italie; mais on ne saurait guère contester qu'elles sont celles-là, sorties de notre sol. Dans les divers objets de ce temps exposés, soit par M. Eug. Poswick, soit par l'*Institut archéologique*, le verre s'offre plus abondant — verre blanc des gobelets ou flacons, verre coloré des colliers ou parures — au point de nous autoriser à croire qu'on était arrivé à le fondre dans le pays.

Les premiers essais de l'art industriel et métallique de nos bords de la Meuse se révèlent dans les monnaies, sols, demi-sols, tiers de sols ou triens et deniers d'argent, que les rois mérovingiens firent frapper à Dinant, à Namur, à Huy, à Ciney peut-être, et à Maestricht. Or à cette époque, la profession de monnayer se confondait en général avec celle d'orfèvre, et d'autre part, quand les percepteurs de l'impôt avaient recueilli celui-ci en espèces, ils le faisaient fondre en lingots pour l'offrir au roi; de là, l'abondance des objets d'or.

L'exposition exhibe tant dans les cloîtres saint-Paul qu'à l'Université quelques spécimens intéressants de bijoux de ce métal, et le Musée diocésain concourt à cette exhibition avec M. Eug. Poswick et l'*Institut archéologique*; l'or de ces fibules ou de ces agrafes circulaires est grossièrement battu, orné parfois d'essais de filigranes et presque toujours de verroteries

colorées serties dans des bates avec rabattu ; plusieurs affectent à leur extrémité la forme d'une tête de couleuvre aplatie dont deux perles de verre rouge font les yeux.

On remarquera aussi deux têtes d'épingles à cheveux, en formes de fleurette ou de pointe de fuseau, ornées de filigranes en rinceaux et de grenats : tout cela nous vient de Fallais ou de Seny, environs de Huy. On remarquera plus encore la boucle de Notre-Dame de Tongres, avec son émeraude et ses fins grenats harmonieusement enchevêtrés dans des arabesques d'or. Chef d'œuvre de l'orfèvrerie cloisonnée du VIe siècle, elle est supérieure même aux bijoux célèbres recueillis en 1653 dans le tombeau du roi contemporain de notre saint Monulphe, Chilpéric Ier enseveli à Tournay en 584.

Ne dédaignons aucun de ces souvenirs : ces bijoux, ces monnaies, ces verroteries sont les débuts de notre orfévrerie, les premiers pas de cet art de l'émail qui fera l'honneur de nos artistes du moyen-âge et le désespoir de leurs imitateurs modernes.

Tandis que les mains s'essayaient à l'art, les intelligences restaient encore enveloppées presque partout des bandeaux de l'ignorance : le clergé qu'il fallait recruter dans ces conditions n'était pas toujours capable de seconder le zèle des apôtres, ses chefs ; sa conduite avait amené saint Amand à quitter le siége épiscopal de Maestricht. Il fallait sans doute d'innocentes et volontaires expiations pour racheter ses fautes pour le ramener tout entier à l'austérité, au zèle apostoliques. Il fallait le sang du martyre pour faire porter tous ses fruits à la semence chrétienne répandue dans ce sol ; il fallait des moines et des monastères pour assurer définitivement l'expansion et la conservation du savoir.

Ces monastères — saint Amand commence, au VIIe siècle, à les multiplier autour de nous ; sous son impulsion, Gertrude, la fille du maire du palais Pepin, devient la fondatrice de Nivelles ; elle aide Ultan et

Pholien à fonder Fosses; ses religieuses aideront plus tard Begge, sa sœur, à édifier Andenne. Remacle abandonne aussi le siège épiscopal, pour élever les deux monastères de Malmedy et de Stavelot; Hadelin son disciple, bâtit Celles; Trudon, son noble diocésain, fonde à Sarcin, le monastère qui, prenant le nom de son auteur, saint Trond, exercera dans la Hesbaye flamande l'influence éducatrice et civilisatrice de Stavelot dans l'Ardenne.

Le martyre,— Théodard successeur de Remacle au siége de Maestricht, le rencontre dans le voyage entrepris pour dénoncer au prince les spoliateurs de son église; Lambert, digne héritier de Théodard en subit les préludes dans sept ans d'exil, à Stavelot, en brave les périls pour conquérir au Christ les Taxandres payens de la Campine, en obtient enfin la couronne sanglante vers 699 en tombant immolé pour avoir réprouvé les amours adultères de Pepin, le maire tout puissant de Herstal.

Ce sang consacre capitale l'obscur hameau, Liége, où il a coulé: c'est là que, successeur de Lambert,— saint Hubert vient placer sur l'autel, vers 712, les reliques du glorieux patron, et au pied de cet autel le siège de l'évêché ravi à Maestricht; là qu'une ville nouvelle absolument chrétienne, reçoit de lui ses premiers temples et ses premières lois; là que lui-même voudra reposer après avoir définitivement fixé dans la foi le Brabant où il mourut, et l'Ardenne à laquelle on ne rendra qu'un siècle après ses restes vénérés.

Unanimement chrétiennes par le baptême les populations du diocèse gardent encore sans doute maints souvenirs, maintes coutumes du vieux paganisme: L'*indiculus superstitionum*, la table des superstitions dressée au Concile tenu à Leptines, en 743, sous la présidence de Saint-Boniface l'apôtre de la Germanie, témoigne des faiblesses payennes de ces nouveaux chrétiens: ces faiblesses ne se révèlent pas moins dans la formule de renonciation à Satan rédigée par ce Concile, texte qui se trouve être le plus ancien document de la langue germanique.

Ne craignez pas cependant : le savoir et l'art vont maintenant appuyer les prédications de la foi. Eclairé de mieux en mieux par la science du prêtre et du moine, entraîné de plus en plus par les splendeurs artistiques du culte, le barbare d'hier, le sauvage baptisé d'aujourd'hui, sera demain le chrétien intelligent et ferme, le chrétien complet qui fondera et maintiendra dix siècles la patrie liégeoise.

Grâce à la place d'honneur rendue au travail par les conquêtes de l'Evangile , grâce aux efforts, à l'impulsion, aux exemples des missionnaires et des couvents l'Occident finira par recueillir l'héritage artistique de l'art oriental ; dans nos régions surtout l'architecture va renaître en s'essayant à ériger au vrai Dieu des temples dignes de lui ; la sculpture et l'orfèvrerie vont se former , à tailler son image ou celle de ses saints, à décorer son autel, la tombe de ses martyrs, les livres de sa parole; la peinture perdue va se retrouver dans les illustrations de ces livres; la connaissance des lettres enfin se renouveler , l'art entier prospérer avec elles , par la copie de la Bible, et des saints pères.

Débuts modestes que ceux dont nous ne dégageons laborieusement les traces que dans les rares Vies des saints de cette époque, mais débuts pleins de promesses et de fécondité !

D'après ces vies de saints, les villas, les résidences même des rois ou des maires de palais sont des châteaux entourés de grossiers remparts — ainsi devait être dès cette époque le *Château neuf* du pic de Chèvremont — ou de véritables fermes : ainsi l'était vraisemblablement le palais de Jupille. La retraite, le séminaire champêtre où saint Lambert instruisait aux bords de la Légia les disciples qui l'entouraient ne formait qu'une réunion de chambres sans étage et sans style, construite en majeure partie en bois, défendue contre les bêtes fauves et les larrons par une palissade de pieux. Un sicaire n'aura qu'à se hucher sur le toit et à déplacer quelques tuiles pour pouvoir

tuer le pontife dans le dortoir où il prenait son repos entouré de ses clercs.

L'aspect de nos premiers monastères ne devait guère différer, à l'étendue près, de celui de cette retraite: une place toutefois était réservée pour remplir l'office de la salle de bains des romains et l'on signalait le fait de s'abstenir de ces bains comme une mortification extraordinaire.

En dépit du nom de *basilique* que leur décernent les hagiographes, les églises n'étaient que d'étroites chapelles, rapidement érigées, presque aussi rapidement en ruines, et qu'il fallait relever après une dizaine d'années. Aussi ne s'étonnera-t-on pas que certaines communautés en aient compris dans leur enceinte plusieurs — et jusque *sept* ; c'était le cas pour Andenne.

Le jour pénétrait dans ces basiliques par d'étroites ouvertures en plein cintre, et l'on ne sait si la pierre translucide ou le verre n'étaient pas chose trop rare encore, pour qu'on pût fermer ces baies avec cette pierre ou des vitres. Dans les plus parées de ces églises, les colonnes recevaient une décoration polychrome ; aux jours des solennités, des tentures cachaient la nudité des murs ou entouraient l'autel ; des barrières, premiers essais peut-être de la ferronnerie locale, protégeaient ces autels ou les tombeaux des saints contre l'indiscrétion des pèlerins, qui recherchaient comme autant de reliques un fragment du cercueil de pierre trapézoïde dans lequel on avait déposé le bienheureux avant d'élever ses restes dans les châsses du ciborium, — une frange ou un morceau de l'étoffe dont son sépulcre était recouvert — un peu d'huile des lampes que la piété des fidèles entretenait devant, — la poussière même que la mauvaise fermeture du temple amassait contre ce sarcophage.

L'usage était établi déjà de faire brûler des cierges autour de ces restes sacrés, et de suspendre auprès d'eux les témoignages des infirmités guéries par l'intercession des saints, bandages, béquilles, ex-voto figurant un membre, ou objets précieux.

Pepin de Herstal et Plectrude ornent d'un devant d'au-

tel d'or et d'argent, la châsse de St-Trond, thaumaturge de la Hesbaye; Charles Martel, vainqueur des Sarrazins, élève par reconnaissance, au-dessus de celle de Saint Servais de Maestricht, un dais revêtu d'or et de ces gros cristaux ou de ces pierres fines, qui mêlées souvent aux camées antiques resteront pendant bien des siècles encore l'ornementation caractéristique de la joaillerie. Les premiers narrateurs des miracles de saint Lambert nous montrent également son tombeau orné de ces décorations en or — et le même terme, *fabricatus*, indique au VIIIe siècle cette parure des monuments ou celle des hommes, recouverts eux aussi des bijoux dont l'Exposition mérovingienne nous a présenté quelques spécimens.

Les cortèges que nous voyons sortir de ces humbles églises pour aller au devant d'un pontife, accomplir la procession des Rogations, ou escorter les dépouilles des saints, comme celui qui de Maestricht transféra dans la future ville de Liége, le corps de saint Lambert, portent triomphalement des croix ouvragées enrichies de pierres de valeur, des encensoirs fumants, des reliquaires précieux, le texte des Évangiles relié dans des garnitures d'or orné de perles, et s'avancent à la clarté des flambeaux, chantant hymnes et psaumes avec accompagnement de cymbales ou de petits orgues portatifs.

On ne revêtait pas d'ornements d'or que l'Évangile, l'autel ou les châsses destinés à recevoir les dépouilles de saints. La couche grossière dont ils avaient fait usage — ce fut le cas notamment pour celles de Saint-Lambert et de Sainte Gertrude — était conservée et parée de même, au sein du temple. Un des ustensiles liturgiques les plus révérés, parfois aussi les mieux travaillés du temps, était le peigne — le plus souvent d'ivoire — dont le prêtre se servait pour ranger sa longue chevelure franque avant de procéder au saint sacrifice.

Le chant du coq réglait l'heure de l'office matinal, et si l'on voit parfois le bruit d'un signal « pulsato signo » convier les fidèles à l'église, nos régions ne soup-

çonnent rien encore de cet art de fondre les cloches qu'elles connaîtront si bien plus tard : une lettre de Saint Boniface, du milieu du VIIIe siècle, nous montre l'apôtre, s'adressant au-delà des mers , en Angleterre pour obtenir une clochette.

Une des reliques qui ne manquera pas d'attirer l'attention , dans les cloîtres St-Paul , est la *clef de St-Hubert* , exposée par l'église Ste-Croix. La poignée creuse, en forme ovale ajourée , est bien contemporaine du Saint ; elle contient un fragment des chaînes de St-Pierre , et elle atteste dès ce temps , les relations intimes du Pape avec l'Eglise de Liége, de même que la considération du St-Père pour le pontife de cette église. Le Pape seul, en effet, envoyait des clefs de cette sorte et il les réservait aux plus hauts personnages : aux Rois, aux patriarches, à d'illustres bienfaiteurs, aux seuls Evêques qu'il voulait particulièrement honorer. Ceux-ci, comme on peut l'induire de l'anneau qui couronne le manche de la clef de saint Hubert, se faisaient un devoir glorieux, dans les circonstances solennelles, de porter, suspendue sur la poitrine , cette décoration précieuse et cette insigne relique.

Encore que les annales ecclésiastiques mentionnent l'envoi d'une vingtaine peut-être de ces clefs de Saint-Pierre, on n'en connaît plus que deux aujourd'hui : celle de Saint-Servais conservée à Maestricht, et la nôtre qui seule a gardé sa relique intérieure. On sait qu'elle est l'origine de toutes ces clefs qu'on a faites depuis, à son imitation plus ou moins réussie, et qui reçoivent des bénédictions de l'Eglise une merveilleuse influence pour écarter, des animaux même, le mal affreux contre lequel le saint évêque fondateur de Liége est resté le plus puissant, le seul infaillible protecteur.

Son origine suffit à l'attester toutefois : elle ne peut rien avoir du caractère d'une œuvre liégeoise, et ces Christ , ces saint-Pierre qui décorent sa poignée , ces animaux affrontés qui la divisent établissent seulement la décadence dans laquelle l'art du fondeur

était tombé, au VIIIe siècle, dans la Ville éternelle.

D'autres reliques du même temps nous viennent de Munsterbilsen : c'est la cuiller et la coupe dont se servait sainte Landrade, cuiller en corne, coupe en cuir enchâssées sept siècles après dans l'argent par la piété des fidèles.

Il eut été plus intéressant encore de rencontrer à côté de ces humbles pièces de ménage de la contemporaine de saint Lambert, la dalmatique même de ce saint martyr, révérée en l'église de Notre-Dame de Maestricht, byssus à feuillage, décoré de figures quadrangulaires, dont les caractères semblent révéler une fois de plus une fabrication étrangère orientale.

Les relations croissantes de notre pays avec Rome, celles qu'il entretenait avec ces pays plus méridionaux encore nous amenaient, en effet, dès ce temps, avec une certaine abondance, les étoffes précieuses de l'Orient : c'est dans ces étoffes le plus souvent que l'on enveloppe les reliques des saints, et le respect dont elles étaient entourées, la révérence gardée pour les sceaux épiscopaux dont l'empreinte ferme ces châsses nous ont permis d'en retirer de nos jours, de véritables trésors : on en verra de beaux spécimens à l'exposition des cloîtres.

Dès le temps des Romains, des tribus belges, les Atrebates, jouissaient d'un certain renom pour la confection et la teinture de tissus d'une laine très-serrée, les *birri*, d'où nous vient peut-être le nom de bure, et d'une serge, de qualité plus fine. On sait l'exclamation de l'empereur de la fin du IVe siècle Gratien, quand on vint lui annoncer l'envahissement de nos provinces par les barbares : « L'empire romain ne peut-il subsister, sans les saies des Atrebates ? » Les vêtements grossiers que l'on a longtemps conservé de nos apôtres du VIIe siècle, ainsi la robe de St-Remacle, étaient assurément un produit de notre industrie naissante.

Mais dès le VIIIe siècle au plus tard des mains habiles savaient tailler la soie en ornements sacrés, habits luxueux, décorés de semis de perles et bordés de ga-

lons d'or ; nos premières religieuses, sainte Gertrude, sainte Aldegonde, s'employaient déjà, comme le font nos contemporaines, à couvrir des traits délicats de la peinture à l'aiguille les vêtements sacerdotaux. Un monument des plus précieux nous est resté de ce pieux talent, dans les tapisseries et les broderies des deux saintes Harlinde et Relinde, élèves d'un célèbre monastère de Valenciennes, fondatrices elles-mêmes, de ce couvent d'Alden-Eyck à côté duquel allait s'élever la ville de Maeseyck. Le pays belge ne possède comme antique tissu, rien d'aussi vénérable que les voiles ou les fragments de chasubles que leur aiguille avait illustrés de dessins d'or, d'arabesques aux vives couleurs.

Il y aurait eu plaisir à leur attribuer aussi la fabrication de ces étoffes dont quelques fragments nous font apparaître dans leur tissu écarte le nom et la figure du roi David « REX DAVID » tenant en main la croix, et siégeant, au milieu d'une sorte d'enclos architectural sur un siège que nous retrouverons exactement reproduit à la première page d'un manuscrit de la main des deux bienheureuses.

La science archéologique, par malheur, n'hésiterait pas à repousser cette attribution, ni à vous expliquer cette similitude de mobilier en donnant le dessin de l'étoffe orientale — pour le modèle suivi par la main de la copiste liégeoise.

Bien qu'elle ne relève pas directement des beaux-arts, une autre connaissance commençait alors à se répandre, qui devait aider à l'essor de tous : la connaissance de l'écriture. Les Romains n'avaient point pris souci de la répandre; les barbares en avaient fait plutôt disparaître les derniers débris; les missionnaires chrétiens ne se laissèrent point de la propager. L'ignorance hélas ! était devenue telle au VIIe siècle que nos évêques seuls pouvaient enseigner à de rares élèves les premiers éléments du savoir.

Certains textes donnent à penser que le fondateur de la puissance des Carolingiens, Pepin de Landen ne savait pas écrire. Saint Trond ne trouvait pas, dans la

Hesbaye entière un maître capable de lui enseigner les lettres. L'apôtre saint-Amand envoyait à Rome des messagers spéciaux pour en rapporter quelques livres. Sainte Gertrude devait organiser dans le même but des expéditions au-delà des mers. Rome répondit aux appels d'Amand en lui adressant mieux que des volumes — un missionnaire dont Notger devait écrire la vie : saint Landoald, l'éducateur à Wintershoven de la jeunesse de nos saints. Après Rome ce fut de l'Angleterre évangelisée avant nous, qu'arrivèrent, pour aider nos pontifes, des moines encore, nos premiers maîtres d'école.

La plus ancienne charte que possède la Belgique et que nous rencontrons en tête des diplômes de l'exposition est datée de Cortessem et de l'an 741 : elle émane de Robert, comte de Hesbaye, et assure à l'abbaye de Saint-Trond, diverses donations, notamment celle d'une église érigée à Donck (canton de Herck, Limbourg) construite par le donateur en l'honneur de la Vierge et des saints Pierre, Jean, Servais, Lambert et Trudon : c'est un spécimen un peu sauvage mais remarquable entre tous de l'écriture diplomatique mérovingienne. Ce n'est pas ce type pourtant que l'on retrouvera dans les plus anciens manuscrits du pays de Liége : ceux-ci porteront davantage au contraire le caractère anglo-saxon, et un livre s'offre tout d'abord à nous, qui l'accuse d'une manière incontestable.

La précieuse correspondance de Saint Boniface nous apprend qu'il employait la main des religieuses dont il dirigeait la piété, à copier les Évangiles et les écrits des pères. En ce pays liégeois surtout où l'activité de la femme se manifesta dans tous les domaines, au foyer domestique, dans le négoce et les affaires industrielles, dans l'art, dans les institutions de la foi, il eut été surprenant de ne pas voir dès l'abord des saintes femmes collaborer à l'œuvre civilisatrice des apôtres. Saluons encore ces collaboratrices dans Harlinde et Relinde, les dignes amies de Saint Boniface ; saluons dans la copie transcrite et illustrée par elles des quatre

évangiles — le plus ancien manuscrit qui nous soit resté d'une main belge.

Il a perdu la couverture d'or ouvragé dont l'avait revêtu la piété artistique de ses premiers possesseurs : l'humidité a tâché ses feuillets ; les injures du temps ont dégradé plusieurs de ses pages, rongé plusieurs de ses naives peintures. Mais que de détails intéressants à relèver sur ce parchemin treize fois séculaire, titres de noblesse de l'Eglise dans l'œuvre de la civilisation de nos ancêtres!

Cette écriture s'est formée sur les modèles venus des monastères anglais, et pendant trois siècles peut-être nous en retrouverons les traits caractéristiques dans la plupart de nos manuscrits, au temps même de Notger. Vingt pages y précèdent le texte proprement dit : chacune est occupée par une sorte de portique en plein cintre. Entre les trois ou cinq colonnes qui le soutiennent sont inscrits les chiffres de la table coordonnée des matières, le canon des quatre évangélistes ; les animaux symboliques de ceux-ci surmontent chaque fois ce double ou quadruple alignement de chiffres. Entre les demis cercles qu'occupent ces emblèmes et l'arcade supérieure apparaît un médaillon, de la largeur d'une pièce de cinq francs, dans lequel se détache le buste enluminé de quelque personnage.

Des oiseaux fantastiques, sortes d'ibis ou de flamants se dressent dans les coins supérieurs de ces pages. Des dragons, au col tourmenté se tordent, écrasés sous ces colonnes coiffées du chapiteau en coupole retournée, peintes ou plutôt zébrées de ces dessins à la fois réguliers et bizarres que l'art roman primitif déroulait en spirales de bâtons rompus autour des fûts de ces édifices. Des peintures semblables, des bandes d'entrelacs compliqués remplacent parfois les colonnettes et composent généralement l'arcade supérieure de chaque page. Ces enluminures nous révèlent tout le système de décoration architecturale du temps. Mais l'attention de l'observateur se portera surtout sur les figurines encadrées dans les médaillons.

Nous n'avons pas, que je sache, d'autres dessins de

cette époque qui nous en représentent ainsi les personnages, les expressions, les costumes : les esquisses naïves des deux saintes sœurs ont fixé dans ces cercles les types divers de cette société du début du VIIIe siècle au milieu de laquelle elles vivaient. En tête de leur livre le Christ nous apparaît assis avec un reflet de majesté, dans une *Cathedra* de bois ; le haut dossier en est couronné par deux boules ; les panneaux de côté, pleins, sont décorés aussi de globes pour appuie-main. Le divin magister tient d'une main le livre de la vérité ; de l'autre la plume que vient d'alimenter une écritoire en forme de long verre à Champagne, fixé sur le rebord du siége.

Au haut des pages suivantes la même image du Christ se reproduit à plusieurs reprises, figure grave et calme qu'orne une longue barbe ou plutôt des moustaches pendantes et une barbiche pointue qui ne se confond pas tellement avec ces moustaches qu'on ne puisse apercevoir deux traces que le rasoir a laissées libres entre ces moustaches franques et cette barbiche étrangère.

Voici ensuite des saints, apôtres, prêtres, diacres, des moines, deux femmes même. Ces prêtres portent la coiffure franque avec les cheveux blonds châtains ou roux, réunis en tresse au-dessus du front ; ces moines n'ont conservé qu'une couronne de cheveux coupés court sur une tête rasée; les uns avec, les autres sans la barbe. Leur main s'ouvre pour bénir et tient tantôt un rouleau, *volumen*, tantôt un livre relié, livre des Evangiles ; celle d'un de ces personnages — saint Pierre sans doute — est armée de deux clefs. La plupart portent sur une tunique assez claire un manteau d'étoffe verte ou de couleur plus sombre, drapé à l'antique. Ni le costume des deux femmes — seraient-ce les deux saintes elles-mêmes ? — ni leur coiffure avec tresse également retroussée sur le front, ne semblent différer beaucoup de ceux des hommes: un seul de ceux-ci, à la tête nimbée, aux cheveux noirs abondants, offre un type plus particulièrement romain.

Des savants ont cru reconnaître deux touches bien

distinctes dans ces compositions : laissons-les en disserter. Ce qu'il nous importe d'y constater pour nous, ce sont les indications qu'elles nous fournissent sur le mobilier, la sculpture, les décorations, les costumes du temps ; c'est le cachet de calme religieux, l'expression originale que les deux saintes artistes ont donnés à leurs naïves figures ; c'est la première aurore de la peinture , le lever déjà brillant de l'instruction chrétienne au pays de Liége.

Et véritablement aucun livre n'a les mêmes droits que l'Evangile à paraître chez nous en tête des monuments de la civilisation qui restera, de l'art et du savoir. Il n'a pas apporté à nos pères que les révélations de la foi, et que la loi morale, principe de toutes leurs énergies et de toutes leurs vertus ; il a été aussi, dès l'abord, l'instrument de leur première éducation intellectuelle. Cette traduction latine de l'Evangile par saint Jérôme, avait achevé de réunir dans une œuvre admirable les trois génies qui s'étaient partagé l'antiquité : la poésie orientale, la philosophie de la Grèce avec sa précision savante, la fière autorité du latin. Ce latin christianisé a completé les langues germaniques de l'Allemagne et de l'Angleterre : de lui sont issus le le français, l'italien et l'espagnol :

« Le latin qui a ainsi façonné les langues modernes, dit fort bien Ozanam dans sa XVe leçon sur *La civilisation chrétienne au Ve siècle*, n'est pas la latin de Ciceron, ni même le latin de Virgile, si étudié qu'il ait été au moyen-âge ; c'est le latin de l'Eglise et de la Bible , le latin religieux et populaire. C'est la Bible, ce premier livre que les langues naissantes s'efforcent de traduire , le premier dont nous avons des essais de traduction dans la langue française du douzième siècle, dans la langue teutonique des huitième et neuvième siècles; c'est la Bible qui, avec ses admirables récits, avec cette simplicité de la Genèse, avec ses peintures de l'enfance du genre humain s'est trouvée parler le langage qu'il fallait à ces peuples, enfants aussi, qui arrivaient pour faire leur avènement à la civilisation et à la vie de l'esprit... Nos ancêtres avaient raison de porter la Bible en triomphe et de la couvrir d'or : ce premier des livres anciens est aussi le premier des livres modernes ; il

est pour ainsi dire l'auteur de ces livres mêmes, car de ses pages devaient sortir toutes les langues, toute l'éloquence, toute la poésie, et toute la civilisation des temps nouveaux ! »

VI

Charlemagne

Les légendes liégeoises attribuent à Charlemagne la fondation de nos plus célèbres institutions, l'établissement de nos vieilles franchises, l'ennoblissement de nos ancêtres et jusqu'au premier étendard de la cité. Le grand homme avait trop rempli le monde de l'éclat de son génie, il avait laissé dans les annales du passé une trace trop lumineuse pour que les populations au sein desquelles s'élevèrent son berceau peut-être, ses palais les plus chers et sa tombe impériale, n'essayassent point d'illustrer leur origine de quelques rayons de sa gloire.

En fait, deux lettres de Charlemagne à notre l'évêque Gerbald ; la mention de son séjour à Liége, aux fêtes de Pâques de l'an 770 ; celle d'une dizaine d'hivers passés à Herstal, d'une vingtaine plus tard à Aix; le texte enfin de quelques diplômes octroyés aux monastères du pays, voilà tous les renseignements directs que nous possédons sur les relations plus spéciales du grand empereur avec le pays ou le diocèse de Liége.

C'en est assez, toutefois, pour conclure que son influence dut se faire d'autant plus sentir qu'il pouvait constater sans cesse, en personne si l'on s'y associait duement à ses efforts civilisateurs.

Ses relations fréquentes avec l'Italie et avec l'Orient lui permirent de mieux connaître les choses de l'art, d'attirer autour de lui les maîtres et les modèles dont son peuple avait besoin pour se former ; la renaissance des lettres provoquée par lui ne manqua point d'aider à l'extension du savoir dans tous les domaines ; la prospérité de son empire, les richesses que lui procurèrent ses conquêtes le mirent à même d'encourager

puissamment les artistes et de rendre obligatoire partout où pouvait atteindre son autorité, ces premiers progrès industriels, fondement de toute pratique de l'art.

Il avait élevé dans notre diocèse son principal palais, et cette église d'Aix-la-Chapelle à l'édification desquels il fit concourir les architectes de Ravenne, les mosaïstes de Rome, les marbres rapportés d'Italie et les colonnes détachées des ruines romaines de Trèves. En retour il envoya pour reconstruire les édifices romains, l'étain, le plomb, les charpentes tirés de notre sol et de nos forêts. Aux portes de Liége même, Herstal n'a pas encore obtenu de notre siècle et de nos gouvernements de progrès, le pont de pierre qui le reliait à l'autre rive du temps de Charlemagne. Les viaducs, les digues, les écluses, les ouvrages d'art s'étaient multipliés sous son règne, grandes tours carrées pour protéger les frontières de son empire, phares imposants pour assurer la sécurité des navigateurs. Il songeait encore, quand la mort le surprit, à jeter à Mayence un pont de pierre sur le Rhin, et il avait commencé le travail gigantesque de réunir, par un canal de cent lieues, le Rhin au Danube.

L'architecture n'avait jusque-là édifié parmi nous que des constructions fragiles et sans lendemain : quelles pensées d'avenir pouvaient avoir ces peuples tant que le christianisme ne les avait pas encore transformés ? Les œuvres de Charlemagne, au contraire, sont marquées toutes de ce souci de la durée : la foi nouvelle va montrer par ses édifices mêmes qu'elle entend à jamais conserver l'empire du monde.

On sait quel souci le grand Empereur prit de l'instruction ; celle-ci devait commencer à se répandre assez bien sous son influence pour que lui-même crut devoir interdire de confier aux enfants le soin de copier les livres sacrés ; nous le voyons prescrire jusqu'à l'établissement d'écoles où l'on enseignera le grec et l'un des manuscrits exposés (n° 295), nous montre que ces prescriptions ne restaient point lettre morte,

en nous offrant des citations grecques dans un volume de l'abbaye de Saint-Trond, dont la date nous est donnée par une chronologie arrêtée à l'an 834.

On sait aussi l'importance que l'empereur attachait à l'influence civilisatrice de la musique, et comme il goûtait surtout le chant sacré : souvent les palais de Herstal et d'Aix le virent en faire la noble distraction de ses repas ; lui-même veillait dans nos églises à ce que ce chant y fut exécuté avec attention, mesure et révérence. Il avait demandé à Rome deux maîtres experts pour le restaurer dans nos régions ; il garda l'un pour diriger sa chapelle, l'autre pour conduire l'école de Metz. On ne s'étonnera donc pas que la plus ancienne composition musicale d'un auteur belge nous vienne du pays liégeois et de ce monastère de Saint-Trond qui relevait alors de Metz ; c'est une mélodie douce et lente, œuvre de l'abbé Columban, *planctus*, littéralement *complainte* sur la mort de l'impérial restaurateur de la musique.

Le texte si précieux de ce chant n'a pu paraître à l'Exposition liégeoise, gardé jalousement qu'il est dans la Bibliothèque nationale de Paris, mais on peut se faire une idée de son système de notation d'après un Rituel de Stavelot et d'autres compositions exposés dans la dernière division de la section des manuscrits. La portée de cinq lignes dont nous usons aujourd'hui ne fut imaginée, comme on sait, par Guy d'Arezzo, que vers l'an 1025, et introduite dans nos régions qu'au siècle suivant. Jusque l on n'usa que des *neumes*, petits signes inscrits au dessus de chaque syllabe,et dont les uns, sortes de virgules, de points ou de minuscules barres droites, représentent les sons isolés; les autres, crochets ou traits diversement contournés, indiquent des groupes de sons.

C'est aux jours de Charlemagne aussi qu'un orgue « de ceux que les Grecs appellent hydrauliques » ravit pour la première fois l'oreille de nos pères et ce fut à Aix encore qu'il fut construit par un prêtre du nom de Georges, appelé de Venise à cette fin. Les mains des prêtres et des moines n'ont pas, en effet, enseigné que

les lettres à nos aïeux : elles ont les premières cultivé tous les arts.

Odon, de Metz, avait achevé l'église impériale d'Aix; ce fut l'évêque de Toul, Frothaire, que le fils de Charles, Louis le Debonnaire, chargea de réparer et de décorer plus tard les palais impériaux de notre diocèse, et nous devons à la correspondance de ce prélat de connaître les couleurs dont disposait alors la peinture décorative : c'étaient l'*auri pigmentum*, mélange d'or délayé ; le *folium indicum*, couleur noire (?); le *minium* ou vermillon ; *lazur* ou bleu de Cyrénaïque ; le *praxinum*, vert, et le *vivum-argentum*, composition argentée.

De même Eginhard, abbé de Saint-Servais, de Maestricht, et le principal biographe de Charlemagne, n'avait pas été seulement le chroniqueur de son glorieux contemporain : il en fut aussi quelque peu l'artiste préféré, l'architecte, l'intendant officiel des bâtiments royaux. Les documents du temps vantent son habileté d'orfèvre et de sculpteur. Ses lettres nous le montrent s'occupant tour à tour de commandes de briques, d'achat de plomb pour couvrir ses églises, de l'avancement d'un jeune peintre auquel il veut ménager bon accueil au palais royal, ou des expressions obscures du traité d'architecture de Vitruve sur lesquelles il recommande à un correspondant de s'éclairer auprès des moines de Fulda : « Et je crois, ajoute-t-il, que tu pourras trouver l'explication de la plupart de ces termes dans la petite châsse, à colonnes d'ivoire, que le seigneur E... a fabriquée à l'instar d'anciens ouvrages. » De fait, ce qui nous reste le plus ici d'objets de l'époque carolingienne, ce sont les ivoires.

Je ne sais si l'on peut reporter par exemple plus haut qu'à ce IXe siècle, le médaillon en ivoire rangé à l'Université parmi les antiquités romaines (56), l'objet le plus ancien peut-être qu'on ait retiré du sol de la ville de Liége, trouvé aux lieux mêmes où Saint Hubert établit cette ville, dans la rue Notger, avec des débris d'armes franques, armes encore en usage du temps de Charlemagne. Il représente deux hommes abattant un

animal monstrueux sous lequel un troisième gît écrasé ; la manière dont ce sujet est traité comme les costumes des personnages sont assurément postérieurs à l'époque romaine.

Mais les deux spécimens les plus intéressants nous viennent de notre cathédrale Saint-Paul et de l'Eglise de Tongres, qui nous les ont conservés en couvertures d'Evangéliaire, (section IV, n° 106, 107.) L'un représente les trois miracles de résurrection accomplis par Notre Seigneur: celle de la fille de Jaïre au dessus; celle du fils de la veuve au milieu ; celle de Lazare en-dessous, et l'on admirera l'art délicat avec lequel une main habile et pieuse du IXe siècle a peuplé ces minuscules panneaux de figurines, dont un fond d'azur constellé d'étoiles d'or, accusait plus encore le relief.

L'autre nous donne une représentation moitié historique et moitié allégorique de la mort du Sauveur. Autour du divin crucifié sont groupés non-seulement la Vierge et saint Jean, mais l'Église armée d'un étendard flottant, pareil à celui dont saint Pierre arme Charlemagne dans la célèbre mosaïque contemporaine de Saint Jean de Latran—et la Synagogue vaincue. En haut le Soleil et la Lune ; en bas la Terre et l'Océan sont représentés par d'autres personnages symboliques ; au pied de la croix, enfin, rescuscitent les morts auxquels le sacrifice de l'homme-Dieu rend une vie éternelle :— composition remarquable où semble s'accuser davantage le modèle oriental et dont les types principaux se retrouvent, coïncidence assez frappante, dans les miniatures aux draperies byzantines, peintes par des moines de Stavelot vers la même époque, sur le parchemin d'un *rituel* de leur église (II. sect. n° 297.)

D'autres ivoires toutefois s'imposent ici à l'attention des visiteurs : ce sont les *diptyques*.

Diptyque est un mot qui depuis Homère a servi à désigner deux objets dont l'un se replie sur l'autre : on appliqua surtout ce nom à la réunion de deux feuillets d'ivoire dans l'intérieur desquels les Romains écrivaient, sur une légère couche de cire, leurs annotations. L'extérieur cependant s'orna de plus en plus

de fines sculptures, et ce *calepin* antique ne tarda pas à devenir un objet d'art des plus recherchés : le goût s'en répandit si bien que le pouvoir impérial dut y mettre ordre : une loi de 384 réserva aux seuls consuls le droit d'envoyer des diptyques d'ivoires. Les consuls en usèrent surtout à l'occasion des jeux qu'ils donnaient au peuple. C'est à ce jeux que nous devons la douzaine de diptyques consulaires parvenus jusqu'à nos jours.

Nos églises chrétiennes avaient adopté dès les premiers siècles l'usage de rappeler dans les prières de la messe, outre les noms des saints dont le prêtre invoquait l'intercession, ceux des bienfaiteurs défunts et ceux des vivants. Ces noms étaient inscrits sur des feuillets de bois ou de métal précieux, placés sur la table du sacrifice comme le sont aujourd'hui nos canons d'autel. Plusieurs diptyques consulaires étant entrés dans les trésors du temple, on utilisa pour ce pieux emploi le revers de leurs plaques ouvragées, et ce n'est parfois que grâce à des listes antiques de cette espèce qu'on a pu rétablir la chronologie des évêques de certains diocèses.

Le plus ancien de cette sorte venait de Flavius Astyrius, consul d'Occident en 449, et fut conservé dans l'église liégeoise de Saint-Martin jusqu'à la Révolution : on ne sait malheureusement ce qu'il est devenu depuis.

L'un des plus remarquables est celui de Flavius Anastase, consul d'Orient en 517, et que possédait autrefois notre cathédrale de Saint-Lambert ; dispersés aussi par la Révolution, ses deux feuillets ont fini par trouver place, l'un au Britisch Muséum de Londres, l'autre au musée impérial de Berlin.

Ce dernier est celui qu'un prêt généreux a permis d'étaler dans la vitrine réservée aux bijoux les plus précieux du local de l'Emulation. Il forme une longue et splendide tablette d'ivoire, d'une conservation et d'une exécution parfaites.

Au haut apparaissent les noms jadis peint en rouge du donateur et entre deux génies, trois médaillons

avec les figures de la famille impériale; au milieu, le consul Anastase, revêtu de la robe brodée et des insignes de sa dignité au VIe siècle, trône prêt à lancer dans l'arène le rouleau d'étoffe dont l'apparition donnera le signal des jeux; en dessous se déroulent quelques épisodes de ces jeux. Ceux-ci toutefois ne consistent plus en luttes sérieuses, atroces, contre des animaux sauvages. Ce sont plutôt des tours d'adresse, des niches jouées à ces bêtes féroces par ces jongleurs qu'une fuite soudaine, des cumulets sur échasses, ou des enlèvements subits dans un panier suspendu à quelque poulie dérobent aux poursuites d'ours furieux toujours provoqués, abusés toujours. Ces scènes n'ont plus la grandeur sanglante des anciens combats de gladiateurs, mais comment ne pas savoir gré encore au christianisme d'avoir réussi à substituer ainsi, puisqu'il fallait des spectacles à ces Romains déchus, la farce au massacre organisé?

On sait la valeur de ce précieux ivoire, l'histoire des dix mille francs dont le gouvernement belge paya, voici quelques lustres, une falsification moderne de cette planche et la condamnation qui frappa les faussaires. Ce qu'il nous serait plus intéressant de connaître, ce sont les voyages de ce dyptique, les circonstances qui l'amenèrent dans le trésor de notre cathédrale. Par malheur, nous en sommes réduits aux conjectures. On a émis en dernier lieu l'avis qu'il a pu être envoyé par le consul Anastase lui-même à son contemporain l'évêque de Tongres de 517, Euchère II, sans doute. A cette date, toutefois, l'évêché de Tongres était transporté à Maestricht. Maestricht était bien loin de la capitale de l'empire. On ne connaît de l'évêque Euchère que le nom, tout au plus, et dès lors est-il fort vraisemblable qu'un consul de Byzance ait pu envoyer cadeau si précieux à un prêtre inconnu aux extrêmes limites de l'empire, dans un temps où notre pays était livré aux disputes barbares des fils de Clovis !

Il est probable au surplus, que si le dyptique avait été adressé à un évêque de Maestricht, c'est dans le trésor d'une église de Maestricht qu'il serait resté :

Saint Hubert, en effet, ne paraît rien avoir emporté de ces trésors ; il a laissé à Maestricht les reliques de tous nos saints antérieurs au temps de Saint Lambert; la clef de Saint-Pierre est le plus ancien des joyaux sacrés de Liége. De cet ensemble de faits , n'est-il pas permis de conclure, avec quelque vraisemblance que le diptyque d'Anastasius n'a pu être donné à l'église de Liége avant le VIIIe siècle ?

Ne semble-t-il pas d'ailleurs que ce diptyque profane avait reçu sa nouvelle destination religieuse dans un autre diocèse avant d'orner les autels du nôtre ? La liste à demi effacée des Saints inscrits à son revers ne contient pas le nom d'un seul patron liégeois ; la mention des saints Remy et Médard trahit plutôt une origine française , et les caractères de ces inscriptions appartiennent plutôt à l'époque carolingienne. Aussi, s'il fallait ajouter une hypothèse nouvelle à celles déjà produites, le nom que j'alléguerais serait celui de Charlemagne.

Son illustre contemporain, Alcuin, nous donne l'emploi des diptyques comme une pratique de l'Eglise romaine. Son testament, où le nom de notre évêque Walcand apparaît parmi ceux des témoins épiscopaux, légua aux églises de son empire les deux tiers de ses trésors, objets d'or, matières précieuses, ornements royaux : le diocèse de Liége eut assurément sa part de ces souvenirs du grand roi : lui en est-il demeuré quelque chose ? Le diptyque d'Anatasius n'a-t-il pu venir par cette succession à Walcand et à Saint-Lambert ?

Pour en finir avec ces ivoires anciens donnons un regard à celui que l'intelligence d'un sacristain attentif a fait retrouver naguère dans un coin perdu de la sacristie de Notre-Dame de Tongres ; c'est le plus vieux de nos ivoires chrétiens : « il date probablement, nous dit le savant auteur du catalogue de l'orfèvrerie, du VIe ou du VIIe siècle. »

Dans l'église de Ravenne, la seconde du monde orthodoxe à l'époque carolingienne, on conserve, en effet, une cathedra ou siége épiscopal du VIe siècle, dont le de-

vant est orné de plaques d'ivoire absolument semblables à celle-ci : n'était une différence insignifiante dans la façon dont un ornement accessoire est posé derrière la tête de l'évangéliste, on croirait que ce feuillet, avec son apôtre dont une main enseigne et l'autre serre l'évangile, a été détaché de cette cathedra. Le rebord même de notre plaque, et les petits trous de clous qui la transpercent indiquent à n'en pas douter qu'elle n'était primitivement qu'un panneau serti dans un meuble de valeur. L'église de Tongres aurait-elle donc possédé autrefois quelque siège épiscopal semblable au trône célèbre du patriarche de Ravenne ? Ce siège aurait-il été détruit, par exemple, dans les incursions des Normans et la plaque exposée serait-elle le seul reste d'un meuble admirable? serait-elle venue d'un don du grand empereur, d'un legs de son testament, de l'offrande d'un de ses compagnons de pèlerinage en Italie ? Je voudrais, mais n'oserais le croire.

Cette planchette ne porte pas seulement à son revers trois incisions propres à prouver qu'autrefois trois fermoirs la reliaient à une autre de même espèce; une main du Xe siècle y a de plus inscrit les noms des évêques de Liége qui se succédèrent de 840 à 956. Hartgaire est le premier, et la façon dont son nom est écrit sur l'extrême limite supérieure du feuillet indique qu'il y faisait suite à une liste qui sans doute occupait le feuillet absent. Le dernier de la liste est l'évêque Eracle. L'uniformité de l'écriture, comme aussi l'omission du nom de Rathère, prédécesseur dépossédé d'Eracle, attestent que cette inscription date du temps de ce dernier : si le feuillet avait appartenu antérieurement à l'église de Tongres , ne lui aurait-elle pas donné plutôt cette destination? La participation d'Eracle aux campagnes de l'empereur Othon en Italie, où il rassura les troupes impériales, effrayées d'une éclipse, en leur expliquant ce phénomène, n'induit-elle pas à penser que cette pièce, si parfaitement semblable au travail italien des auteurs de la cathedra de Ravenne, a vraisemblablement été rapportée de la péninsule par celui de nos pontifes dont le nom termine sa liste épiscopale ?

Eracle était un ami des beaux-arts ; il fit peindre sur les murs de Saint-Martin l'histoire de sa miraculeuse guérison à Tours ; Tongres était restée une des principales cités du diocèse ; la vie de St-Evermaere nous montre Eracle en visite dans ce pays : pourquoi n'en aurait-il pas enrichi l'église principale de ce précieux fragment ?

Pour en revenir à Charlemagne, un événement qu'il importe de rappeler, avait signalé le règne de ce prince si libéral envers les églises : en l'an 795, son fils Pepin s'empara de la dernière forteresse des Avares — antérieurement nommés Huns. Ils avaient ramassé, conservé dans ce suprême asile, les dépouilles du monde entier ravagé par leurs ancêtres : le butin fut immense, et quand Pepin l'eût ramené à Aix dans une procession triomphale ; quand la distribution surtout en eût été faite entre les églises , le souverain , ses capitaines et ses sujets , l'affluence des valeurs métalliques amena une dépréciation telle que le pouvoir de l'argent diminua d'un tiers ; ce qui valait jusque-là 844 francs se trouva ne plus valoir que 553.

La première monnaie sur laquelle a paru le nom de Liége est une pièce de Charlemagne : peut-être fut-elle frappée avec l'argent des dépouilles des spoliateurs du monde : peut-être bien des objets de valeur dont s'enrichirent alors nos églises avaient-ils été repris aux derniers héritiers d'Attila !

Quoiqu'il en soit, des inventaires du temps nous ont conservé le détail du mobilier ecclésiastique et nous font voir par exemple, dans une église prise au hasard, des châsses dorées ornées de cristaux taillés et de cabochons de verres colorés, des croix décorées dans le même goût, des couronnes d'argent, dont des pierres fines étaient les fleurs, et au milieu desquelles pendait une croix précieuse ; des calices sculptés, des plats d'offrande, des coffrets et des encensoirs de cuivre, des cloches munies d'une bonne corde à l'extrémité de laquelle pend un anneau de cuivre doré ; des étoffes en soie, en lin paré de soieries, ou en laine

teinte, des gants ornés de pierreries, des livres reliés dans des plaques de bronze doré, des tines (tinæ) pleines de verre que l'on fondait suivant les besoins, des provisions de plomb, des urnes ou ampoules de verres, des provisions enfin de ce linge d'autel encore aujourd'hui en usage.

Et ce luxe artistique ne se confinait pas dans les temples.

Les poètes du temps nous montrent, lors de la visite du Pape saint Léon à Aix-la Chapelle, la salle du palais resplendissante de tentures peintes ; les siéges revêtus d'or et de pourpre et sur la table les vases d'or gonflés de vin. D'autres fois, ils décrivent à l'issue de l'office du matin, les chasseurs s'élançant dans la forêt au son des trompes et des cors, escortés de piqueurs armés d'épieux à la tête de fer et de quadruples filets. Charlemagne chevauche à leur tête, l'emportant sur tous par la taille, le front ceint d'un bandeau d'or. L'impératrice Lutgarde le rejoint, couverte d'or, ornée de colliers précieux et drapée dans la pourpre. Robes de tissus aux vives couleurs, manteaux de soie, bandelettes semées de perles, couronnes, agrafes, épingles enrichies de pierres fines et d'émeraudes, voilà les ornements des filles de l'empereur.

Celui-ci aux jours ordinaires dédaigne les habits recherchés, bordés de plumes de Phenicie et de galons d'or de ses courtisans ; il préfère le costume populaire en peau de loutre ou en laine vulgaire; mais aux jours des réceptions solennelles, il siége en costume impérial, couronne au front, glaive à poignée d'or retenu dans un baudrier pareil, comme il siégera dans sa tombe où l'on ajoutera sous ses pieds un bouclier d'or, et sous sa main l'Evangile dont il fut le plus illustre champion royal.

Ces splendeurs de la Cour de Charlemagne ne s'alimentaient point, comme le firent plus tard celles de Versailles, de la misère du peuple. Bon nombre de ces richesses étaient apportées d'Orient, transport dont profitait le commerce naissant ; et ce fut en vue de couper court aux déprédations des armées qu'il régla

par divers capitulaires leur recrutement et leurs approvisionnements : Chacun de tes cavaliers, écrit-il à un de ses fidèles doit avoir son écu, sa lance, son épée, sa demi-épée, son arc, son carquois et des flèches ; chacun des chariots requis pour service militaire, contiendra cognée, hache, hoyau, pelle de fer : — outils et vivres pour trois mois, armes et habits pour six, « afin que sur votre passage, vous ne touchiez à rien d'autre qu'à l'herbe, au bois et à l'eau dont vous aurez besoin.»

Pourrions-nous faire remonter jusqu'à Charlemagne l'origine de notre industrie armurière ? Dans des capitulaires écrits ici, dont lui-même surveillait surtout l'observation dans nos régions, il prescrit à chacun des administrateurs de ses fermes d'y préparer en temps de paix les armes de guerre, de les y tenir en bon état et de les remettre soigneusement en magasin au retour de chaque campagne : il veut que les chars employés en temps d'hostilités soient construits de telle façon que mis à l'eau, ils puissent passer le fleuve sans infiltration; qu'on ne lui envoie les provisions de guerre qu'en bons barils cerclés de fer et non plus en outres de cuir; il interdit aux armuriers de vendre des cuirasses en dehors de son royaume.

Les travaux de la paix, les progrès industriels l'occupent toutefois bien plus que ceux de l'art de la guerre, et nos ancêtres, placés plus près de lui que tous ses autres sujets, durent plus que les autres aussi, profiter de ses réformes.

C'est dans le pays liégeois qu'il dressa ce capitulaire *de villis*, des fermes royales, où il se révèle administrateur à la fois si grand et si minutieux. Il y ordonne que chacun de ses intendants ait dans l'étendue des domaines confiés à sa surveillance des ouvriers capables de travailler le fer, l'or et l'argent, cordonniers, tourneurs, charpentiers, menuisiers, tailleurs, oiseleurs, etc.; que les gynécées, ateliers réservés dans ces villas au travail des femmes, soient toujours pourvus des plantes nécessaires à teindre et des instruments propres à tisser la laine ; le pastel, qui donne une fécule dans le genre de l'indigo, le kermes qui

donne la couleur rouge,la garance, avec peignes, chardons,savon,huile à carder.Il ordonne que dans chaque appartement de ses villas, il y ait toujours lit, matelas, oreiller de plume, couvertures, draps, nappe pour la table, tapis pour les bancs, chenets, supports, cognées, vrilles et toutes sortes d'ustensiles. Bien plus, il veut que l'inventaire de chacune de ces fermes royales soit dressé chaque année. Nous devons à cet ordre plusieurs listes de leur mobilier. Je traduis quelques traits de l'état d'une de ces fermes princières, Asnapio, sise, croit-on, aux bords de la Meuse :

Une salle royale bâtie en pierre et trois chambres plafonnées avec 11 à l'étage et locaux pour les travaux de femmes;un cellier, deux porches , 17 cases de bois en dehors de l'enceinte, avec autant de chambres en bon état; une étable , une cuisine , une boulangerie, deux granges , trois écuries. La propriété est entourée d'une bonne barricade avec porte de pierre et mansarde au-dessus pour le service. Le jardin , également bien enclos,et tenu en bon ordre, est planté de diverses espèces d'arbres. Le vestiaire comprend un lit , des draps pour le service de la table, une nappe de toile. — *Ustensiles* : 2 bassins d'airain ; 2 vases à boire , 2 chaudrons d'airain ; une chaîne , une crémalière (cramaculum) , des chenêts, une lampe de fer , 2 cognées, une doloire, 2 vrilles, 1 grand couteau, 1 pic, un rabot, 1 plane de charron, 2 faux, 2 faucilles , 2 pelles de fer — des ustensiles de bois à suffisance.

Détails vulgaires sans doute que cette liste! Mais souvenons-nous de ce qu'étaient les instruments primitifs de nos sauvages ancêtres ; nous ne nous étonnerons plus de voir le grand empereur descendre à ces minuties, imposer ainsi le progrès à tous ceux qui dépendent de lui, fut-ce au degré le plus bas de l'échelle sociale. De quel développement artistique un peuple eût-il été capable sans ces modestes mais féconds préliminaires ?

Viennent les invasions normandes et leurs ravages : elles ne pourront effacer ces connaissances industrielles élémentaires. Leur flot passé, dans notre pays du moins l'œuvre de Charlemagne n'aura pas péri : d'énergiques et savants évêques pourront la reprendre, la

continuer, pour achever la constitution de la nationalité liégeoise et lui donner, dans les choses de l'intelligence et de l'art, ainsi que va nous le prouver l'Exposition, le pas sur les peuples voisins.

VII

Notger

Deux siècles presque séparent Charlemagne de Notger. Bien des ressemblances les rapprochent : même foi vivace, même amour de l'instruction et des arts, même énergie dans l'action, même esprit politique, même génie organisateur, même souci de faire grand et durable. Il y a bien quelque exagération dans l'épitaphe proposée pour la tombe du prince-évêque et qui ne décore pas même le pauvre coffre en bois dans lequel l'église de Saint-Jean garde les derniers restes du fondateur politique d'une principauté célèbre :

Liége au Ciel doit Notger, à Notger tout le reste !

Mais de tous les hommes qui présidèrent aux destinées de notre pays, aucun peut-être, en dehors de ceux que l'Eglise a portés sur les autels, n'exerça sur elles une influence aussi décisive. Des prédécesseurs vertueux et savants lui avaient ouvert la voie ; d'autres non moins méritants marchèrent dignement sur ses traces ; dans le lointain de l'histoire, il les domine et les dominera toujours tous, comme Charlemagne pour les preux dont il allait entouré.

Que n'a pas débité l'ignorance de prétendus savants, sur les *terreurs* dont le monde aurait été la proie aux approches de l'*an mil* ! Notger règne sur nos pères en ce temps qu'on nous présente comme affolé de la conviction que l'univers va périr, et nous ne voyons poursuivre autour de lui qu'entreprises inspirées par la pensée d'assurer au pays un avenir long et fort : les écoles se multiplient pour l'enfant de l'ouvrier comme pour celui du noble seigneur, pour préparer les carrières libérales ou artistiques

aussi bien que les vocations religieuses. Les églises s'élèvent altières et nombreuses comme jamais : six nouvelles, pour ce seul règne, dans la jeune cité de Liége. Le peuple est délivré de la tyrannie des dépréda-teurs de l'espèce de ce châtelain de Chèvremont, dont le repaire fut pris — c'est aujourd'hui prouvé — de bonne guerre et sans le secours d'une ruse indigne d'un prélat chrétien ; des forteresses sont construites pour défendre les abords de la principauté, des remparts pour défendre sa capitale, et dans l'enceinte de celle-ci, transformée et largement ouverte au commerce par la canalisation d'un fleuve, un nouveau palais s'élève pour le prince à l'ombre de la nouvelle cathédrale élevée pour la foi et le patron national!

Notger obtient la confirmation et l'extension des priviléges de son église ; il ajoute à son patrimoine des possessions nouvelles; il en répartit les revenus entre le souverain, les églises et les chevaliers chargés de les protéger ; il donne ainsi une aristocratie au pays liégeois comme il lui donne un peuple et une histoire, en répandant l'instruction, les arts, le commerce, en faisant recueillir ou en recueillant lui-même les annales du passé, la vie de nos saints apôtres. Qui mieux que pareil souverain a droit de paraître au premier rang des pères dela patrie ?

Liége a pris sous Notger la place importante qu'elle gardera parmi les nations ; mais des jours de cruelles épreuves ont précédé cet évènement, et rempli la période qui va de Charlemagne au grand ministre des empereurs ses héritiers.

On sait les luttes et les décadences qui signalèrent presque partout le règne des faibles successeurs de ce héros ; ces querelles sanglantes, les ravages postérieurs des Normands surtout, n'ont laissé venir jusqu'à nous qu'un petit nombre d'œuvres du IXe siècle. Il est tel de nos évêques dont nous connaîtrions à peine le nom, rien de l'histoire, s'il n'avait pas offert l'hospitalité, la direction des écoles de Liége peut-être, à un

écrivain moraliste, philosophe, poète et grammairien, originaire de la Grande-Bretagne: *Sedulius Scottus*.

Dans le recueil de ces vers, les plus anciens qu'on ait écrits à Liége, et dont la bibliothèque royale de Bruxelles possède l'exemplaire unique, qu'elle n'a pas malheureusement cru pouvoir confier à notre Exposition, le poète exalte le palais de l'évêque Hartgaire (ou Hircaire). Il compare les appartements princiers pleins de lumière, leurs hauts lambris polychromés avec un art nouveau, leurs toitures en feuilles de cuivre, les murs illustrés de panneaux sculptés ou peints, avec son pauvre logis que n'éclaire aucune fenêtre, dont nulle étoffe historiée ne cache la nudité des murailles, sans soleil, sans clef, sans serrure, sans tableaux pour en égayer les cloisons, que la fumée noircit, que la pluie transperce et qu'ébranlent tout entier les raffales du vent.

C'était encore chose de luxe sans doute en ce temps (850 à 880) que des fenêtres vitrées : le plus bel éloge que le poète trouve à faire d'une église nouvelle consiste à proclamer qu'elle s'éclairait de fenêtres de ce genre. Tel est au surplus le dénuement du philosophe, que l'envoi de quelques moutons lui fait entonner des chants d'allégresse : « Franchis le seuil, ô mouton, le « front haut et la corne fière : tu nous apportes grande « liesse : ta toison chassera le froid et de tes dépouilles « nous ferons du parchemin et de la gloire ! »

D'autres fois ces vers devaient décorer des monuments, être inscrits sur des portes, accompagner l'envoi de travaux à l'aiguille, retraçant, par exemple, les miracles de Saint-Pierre. Et les détails dans lesquels il entre à ce propos, attestent que des scènes entières décoraient ces *pallia*. Peut-être s'agissait-il de quelques broderies, au point de chaînette, ou les personnages apparaissent représentés, comme dans le très curieux spécimen de Tongres (V.162) à l'aide d'une mosaïque formée de minces cordonnets, de nuances variées.

Les splendides palais qu'admirait le poëte et l'obscure habitation dont il se plaignait eurent vraisemblablement

le même sort : ils périrent dans les ravages sanglants causés par les Normands. Dans le pays wallon, Chèvremont où les moines de Stavelot s'étaient réfugiés avec les reliques de St-Remacle, les Brabançons avec le corps de Ste-Gudule, et sans doute le clergé de Liége avec ce qu'il avait emporté de précieux, Chèvremont seul put résister à leurs attaques et sauver de la destruction quelque chose des premiers trésors de l'art national.

On n'était pas encore remis de ces désastres, le souvenir restait vivace des déprédations des Normands et de la défaite définitive que l'empereur Arnould assisté de Francon, notre évêque, leur avait infligée sur nos frontières en 891, quand les Hongrois se ruèrent à leur tour sur le pays et le ravagèrent de rechef : nous devons à cette suite de pillages la perte des sources plus anciennes de notre histoire et de la plupart des œuvres artistiques du temps ; nous leur aurions dû un retour à la barbarie, si l'instruction n'avait été si profondément répandue par l'Eglise, et si une suite de pontifes portés de la direction des écoles à celle du diocèse n'avait énergiquement repris l'œuvre du progrès chrétien.

Un des premiers de ces évêques est Etienne, mort en 920, littérateur et musicien des plus distingués qu'ait formés l'école de Metz. L'Eglise universelle lui doit l'institution de la fête de la Ste-Trinité ; l'Eglise de Liége, des recueils de chants sacrés dont la mélodie charma pendant des siècles la piété de nos pères, et tout d'abord un office de Saint-Lambert dont l'Exposition a la bonne fortune d'offrir à la curiosité des visiteurs (II.375) un texte contemporain, du Xe siècle, texte en neumes dans un état de conservation parfaite.

Le progrès s'était accentué plus encore sous Eracle, le prédécesseur immédiat de Notger, le fondateur de sept églises liégeoises, parmi lesquelles le célèbre monastère de St-Laurent et les collégiales de St-Paul et de St-Martin.

Dans cette dernière, il aurait fait peindre au fond du chœur, l'histoire d'une guérison miraculeusement

obtenue par lui au tombeau de ce saint Martin, à Tours, guérison en reconnaissance de laquelle aurait été érigé le nouveau temple. Ces peintures ont péri avec l'église qu'elles ornaient, mais peut-être est-il permis d'en reconnaître une mignonne et riche copie, accommodée au style du XIVe siècle, dans les broderies à l'aiguille de ce *devant d'autel*, admirable encore quoique bien usé, installé sur l'estrade de la salle d'Emulation, sous le célèbre rétable de St-Denis.

De Notger même deux pièces nous sont venues qui constituent deux des plus intéressants objets de l'Exposition : une lettre marquée de son sceau, et un évangéliaire sur la couverture duquel lui-même apparaît dans l'ivoire sculpté.

La lettre figure à la place d'honneur de la section des manuscrits (II, 254). Ce grand parchemin, d'une conservation parfaite, et qu'authentique encore le gros cachet de cire jaunâtre de Notger, porte la date du 19 juin 980 ; c'est en quelque sorte le procès-verbal de la canonisation d'un de nos saints missionnaires, saint Landoald. Ce prêtre romain, envoyé du Pape en nos contrées au VIIe siècle, n'y remplit pas seulement les fonctions épiscopales entre le désistement de saint Amand et l'élévation de saint Remacle à la dignité d'évêque ; il y fut aussi l'éducateur de notre saint Lambert, de sainte Landrade, d'une vraie colonie d'apôtres.

Wintershoven où il les avait élevés et où lui-même mourut, relevait d'un monastère de Gand. Aussi les religieux de ce monastère finirent-ils par ramener chez eux, à la fin du Xe siècle, les restes précieux de ces saints. On connaissait peu cependant leur histoire à Gand, et dans notre diocèse même les invasions en avaient détruit les monuments. L'abbé gantois, Womare, fit demander à Notger de recueillir tous les renseignements possibles à ce sujet ; l'évêque réunit les prêtres et les clercs de tous les points du diocèse et les résultats de l'enquête à laquelle on se livra furent, séance tenante, nous dit un contemporain, « consignés par l'écolâtre Herigère, « dans une rédaction brève, sans doute, mais claire et

« de bon style ; l'évêque confirma l'exactitude de cette « rédaction, l'authentiqua par l'impression de son scel, « et l'envoya fidèlement à l'abbé et aux frères de Gand.» C'est le parchemin exposé.

Ce document vénérable nous fait connaître plus que la mission remplie par Landoald parmi nos pères, et les prodiges attribués à ce saint missionnaire ; il nous apprend aussi tout ce que l'on a pu savoir de la jeunesse de son élève, saint Lambert : ainsi l'histoire de la fontaine miraculeuse que la prière commune des deux saints fit surgir à Wintershoven, en faveur de pauvres ouvriers manquant d'eau, fontaine qu'on y révère encore aujourd'hui ; ainsi encore, le naïf et pieux incident de ces charbons ardents que le futur patron de Liége, alors enfant, et soucieux seulement d'obéir avec plus de rapidité à son maître, lui avait apportés dans sa robe — que le feu laissa merveilleusement intacte.

Cette seule pièce réunit de la sorte l'histoire de l'enfance du patron liégeois, celle de la vie de l'apôtre romain, la lettre d'envoi de Notger aux moines de Gand, enfin le style et l'écriture d'Hérigère, le premier de nos annalistes, revéré lui-même autrefois comme un bienheureux à l'intercession duquel on attribua plusieurs miracles.

Un autre souvenir de Notger est l'Evangéliaire précieux (IV. 108) autrefois donné par le prélat à l'Eglise Saint Jean, aujourd'hui l'un des joyaux de la Bibliothèque de notre Université : le XIIIe siècle s'est plu à l'orner d'émaux mosans représentant les fleuves du paradis terrestre, le XVe de plaques de métal ciselé en rinceaux. Au milieu de cette ornementation moins ancienne, l'ivoire du Xe siècle n'apparaît que plus simple, plus délicat et plus majestueux tout ensemble.

Le Christ y triomphe assis sur l'arc-en-ciel, les pieds sur le globe du monde, entouré des symboles des quatre Evangélistes ; à genoux devant lui, l'évêque vient de quitter le siége épiscopal, insigne de sa dignité, pour offrir cet Evangile au Sauveur et le dé-

poser sans doute sur l'autel à baldaquin de l'église fondée par sa piété. Autour de cette scène, une inscription latine rappelle à la fois l'offrande et l' humilité du prélat « pauvre pécheur, » comme nous.

Le crédit mérité dont Notger, ses prédécesseurs et ses successeurs immédiats, Baldric, saint Wolbodon, Durand, Reginard, Nithard, Wazon surtout, jouirent auprès des empereurs , leur excellente administration, et la sécurité qu'ils assurèrent aux citoyens de la principauté naissante, contribuèrent puissamment à la prospérité du pays.

Dès l'époque de Charlemagne , d'ailleurs, des relations de plus en plus fréquentes avec l'Orient, avaient à différentes reprises amené jusque dans notre diocèse , les envoyés, les présents et les marchandises du pays des califes. Son fils , Louis-le-Débonnaire , réunissait chaque année au palais—et ce fut fréquemment en ce pays encore , — une association de négociants auxquels il fournissait des vaisseaux, pour trafiquer avec l'Angleterre , l'Espagne et l'Orient.

Aussitôt que la défaite des Avares eut brisé, sur le Danube, la barrière qui séparait l'Allemagne de l'empire grec, une grande voie commerciale , de plus en plus fréquentée, s'était établie de Constantinople à la Hongrie et de la Hongrie vers Cologne, Aix, Liége, enfin, d'où les tissus orientaux, les objets d'art, les joyaux, les épices s'exportèrent par les Flandres jusqu'en Angleterre. Les relations, par ce chemin, n'avaient fait que s'étendre et prirent un caractère plus particulièrement artistique après le mariage de l'empereur Othon II, en 971, avec Théophanie fille et petite fille d'empereurs de Constantinople, sous lesquels on a signalé une véritable renaissance de l'art byzantin.

C'est par cette route que nous sont venues sans doute la plupart des étoffes incontestablement orientale dont nous voyons envelopper à cet époque les reliques de nos saints et qui se retrouvent encore aujourd'hui dans leurs vieilles châsses. L'Exposition nous en offre quelques unes, conservées à Maeseyck ou

à Tongres ; mais la plus remarquable est assurément le tissu retrouvé, frais et vif comme à ses premiers jours d'il y a neuf siècles, dans une châsse de Lierneux (V. 160).Rien de plus caractéristiquement oriental que ces rencontres d'animaux affrontés, séparés par l'arbre vert du hom symboliqne dans un champ de soie de brun jaunâtre.

C'est encore par le même chemin qu'a pu nous venir alors—car il remonte au même temps,—le tableau byzantin (IV. 564) de la cathédrale de Liége, tout revêtu d'une dentelle de filigranes, ou d'arabesques délicatement ajourées à l'estampage. Seules les douces figures de l'Enfant divin et de sa Mère ne disparaissent pas sous ce tissu d'or qui en dessine extérieurement les contours.

Une autre pièce enfin, qui ne porte pas noins le cachet du Xe siècle byzantin, est ce petit bas relief d'ivoire qu'on s'est transmis de génération en génération dans la famille de Mgr l'évêque de Liége (V. 82) et qui, marqué d'une inscription grecque semblable à celle du tableau précédent, représente comme lui, et même plus complètement que lui, le type oriental de la Mère de Dieu dans la longue robe à plis parallèles.

De nos régions, ou plutôt de la Hollande et du port de Wyck te Duurstede, des caravanes de traficants exportaient les marchandises de l'Orient jusque dans les pays scandinaves et nous en rapportaient en passant les produits de l'industrie du Nord : ne devrions-nous peut-être pas à quelqu'un de ces retours la venue, dans le trésor de notre cathédrale, de ce coffret original (V. 82) d'origine scandinave, nous dit-on, malgré les ressemblances de son armature avec le style gothique et dont le revêtement d'ivoire en plaques est percé de petites croix grecques et de dessins primitifs en cercles et en spirales ?

Des artistes de Constantinople, orfèvres ou émailleurs dont M. Reusens rappelle avec d'intéressants détails l'établissement à Trèves, avaient accompagné la princesse Théophanie, et y firent école ; d'autres

suivirent dans la suite la voie qu'avaient ouverte les marchands venus d'Orient.

D'autres encore nous arrivèrent d'Italie, ainsi ce clerc du midi qu'Othon III avait appelé de son pays à Aix pour décorer de peintures la chapelle impériale, et qui, à son retour dans la Péninsule où il allait ceindre la mître, se serait vu mis en demeure par un seigneur étrangement tyrannique, d'opter entre un brillant mamariage ou l'exil. Ce fut l'exil que choisit le pieux artiste et ce fut à Liége qu'il se fixa ; il y devint tout ensemble le confident du prince-évêque Baldric, successeur immédiat de Notger — et le premier peintre dont le pinceau décora le chœur de Saint-Jacques.

J'imagine toutefois que son influence se fit sentir plutôt dans les esquisses dont on ornait les manuscrits, dans la peinture et la sculpture que dans l'orfèverie.

Celle-ci n'avait point cessé d'être en honneur au pays liégeois; nous l'avons vu décorer dès la fin du VIIe siècle les châsses de nos saints, prospérer plus encore sous le règne de Charlemagne. Un document intéressant entre tous nous fait constater l'extension qu'elle avait prise parmi nous à la fin du IXe siècle.

C'est l'inventaire dressé en 870, du trésor de l'abbaye de Saint-Trond: rédigé par deux délégués de l'Evêque de Metz, de qui relevait alors ce monastère, il nous fait connaître par le menu les richesses artistiques d'un de nos principaux établissements monastiques, à l'heure même où les Normands s'embarquaient déjà pour les ravager tous. Voici cet inventaire :

La chasse de Saint Trond revêtue d'or et d'argent ; la chasse de Saint Euchère, embellie d'ornements d'argent ; un autel de la Sainte-Vierge et de Saint-Pierre, orné d'images d'or et d'argent, avec un ciborium (ou baldaquin), au-dessus ; au milieu de ce ciborium est suspendue une couronne de bronze doré. Un autel en l'honneur de Saint-Etienne avec ornements d'argent ; une petite châsse enrichie d'or et de pierres précieuses ; 21 boîtes recouvertes d'argent ; 10 croix d'argent de dimensions diverses ; 3 boites pour renfermer les saints évangiles avec décorations d'argent; .... 19 calices d'argent grands et petits, avec patènes ; 6 patènes ; un calice d'or avec une patène d'argent,

pour lequel on doit encore 8 livres et demi ; 3 petites croix d'or, 6 d'argent, 2 de cuivre ; 5 petits autels avec ornements d'argent ; 3 encensoirs d'argent et un de cuivre ; 7 chandeliers d'argent ; 2 vases d'argent pour porter l'encens ; 16 plats d'offrandes en argent ; 4 coupes d'argent et 2 de cuivre ; une boîte d'argent.

Une Vie de S. Trond, décorée de miniatures avec couverture d'argent ; 5 lampes d'argent et 7 d'étain ; 2 couronnes d'argent et 8 de cuivre en partie dorées ; 2 clefs d'argent et une petite clef en or ; 2 batons d'offices recouverts d'argent ; 4 bannières ; 33 chappes précieuses en soie ; 12 chasubles de valeur, également en soie ; 9 dalmatiques avec tuniques de sous-diacre ; 3 coussins de soie ; 44 voiles d'autel en soie de dimensions diverses ; un, avec bordure et perles ; 10 couvertures de toile recouvertes de soie, 98 de laine sans soie ; 4 essuie-mains d'église ; 8 nappes d'offrande ; six courtines d'autel de toile, et 2 de laine ; 3 boîtes d'ivoire ; une fontaine ; un aqua-manile ; 2 fauteuils avec coussins ; un couteau décoré d'or ; de petites fourchettes d'or du poids de cinq deniers ; un flacon d'argent ; 4 1/2 livres d'argent au poids ; une lancette ; 2 bandeaux d'argent et 3 de cuivre.

Il faut ajouter à cela, 21 pendants d'oreille fort bien ouvragés, avec pierres fines, d'autres pour une valeur de 13 deniers et de même 5 bracelets du poids de 6 deniers.

Cet inventaire ne nous ouvre-t-il pas toutes les armoires d'une riche sacristie du IXe siècle ; ne nous atteste-t-il pas que ce pieux usage de décorer nos sanctuaires les plus révérés, avec des parures détournées de leur emploi profane pour servir à l'ornementation des autels, est aussi vieux parmi nous que la conquête chrétienne ?

Si les ravages du temps et des Normands ne nous ont rien laissé des joyaux du IXe siècle, il n'en est plus de même pour le Xe. Un des plus curieux spécimens de l'orfèvrerie liégeoise de ce temps est la boîte reliquaire, de Maeseyck, en argent doré, destinée à renfermer la mâchoire d'un saint inconnu.

Tout le système d'ornementation de cette époque se révèle dans cette boîte (sect. IV, n° 32) : il consiste en des rinceaux de filigranes, semés de pierreries en

cabochon. Et ce n'est pas seulement dans la décoration de ce reliquaire, d'une forme de dentier aussi rare que peu gracieuse, que nous pouvons observer ce système, c'est encore dans le tissu délicat de fils d'or emmelés, fleuris de pierres fines, qui revêt un bijou sacré de l'église Ste-Croix, je veux dire dans la jolie croix, donnée à cette Eglise par l'empereur saint Henri, dans les premières années de l'onzième siècle. Cette croix contient une parcelle du bois sur lequel mourut le Sauveur et c'est pour elle qu'au siècle suivant nous verrons faire ce reliquaire-triptyque, une des pièces les plus admirées par nos archéologues.

C'est probablement dans ce style que travaillait à Waulsort, l'abbé Erembert qui, vers la même époque, décora notamment de bas-reliefs d'argent l'autel principal et la chasse la plus précieuse de son abbaye.

Un autre moine plus célèbre, le savant Olbert, placé en 1012 à la tête de l'abbaye de Gembloux, y revêtit l'autel de Saint-Pierre d'un grand parement d'argent ciselé, de deux autres plus petits de même matière et orna d'un retable encore l'autel de Saint Exupère.

Il enrichit son église de chandeliers d'argent fondu, d'un calice d'or, de six d'argent, d'encensoirs d'argent doré, de croix d'or, de bannières ornées d'argent, de gaines d'évangéliaires en or et en argent, de reliquaires d'argent, de nombreuses chappes et de chasubles de soie, etc.

L'inventaire de Saint-Trond nous a fait voir que dès le IXe siècle on travaillait chez nos pères non seulement les métaux précieux, mais le cuivre et l'étain : la dinanderie était née — Dès lors le commerce s'en faisait surtout sur les rives de la Meuse. Notger lui-même désigne, dans la *Vie de Saint-Hadelin*, Dinant sous le nom de marché. Visé est signalé vers 850 comme un marché important ; peu après Notger nous voyons même les moines de Saint-Laurent y envoyer un de leurs frères pour se fournir de draps à la foire et par diplôme de 983 , l'empereur Othon II avait accordé à l'Eglise de Liége, le produit des droits d'étalage qu'on percevait à cette foire « sur les animaux, et sur

toute espèce d'habits, *d'objets de fer ou d'autres métaux* ». Dès le IXe siècle, au reste, les ateliers monétaires s'étaient multipliés dans nos régions ; à coté des plus anciens, ceux de Dinant et de Huy, d'autres s'étaient ouverts à Liége, Tongres, Visé, Maestricht, Fosse, et l'extension de ces ateliers, comme aussi la remise de la plupart d'entre eux par les empereurs à nos princes-évêques, en même temps que ces princes recevaient les plus importants privilèges, attestent à la fois le développement de notre industrie des métaux et de notre commerce.

Nos Dinandiers étaient dès lors arrivés à façonner de trop remarquables objets pour ne point chercher à les écouler en dehors du pays : des documents de 979, sous le règne de Notger règlent en Angleterre, les droits du commerce liégeois.

La plus ancienne des clochettes exposées (IV, 230), appartient à M. de Luesemans, et passe, à cause de sa décoration lombarde d'animaux affrontés, pour être d'origine étrangère : pourquoi n'appartiendrait-elle pas au début de l'art belge de la fonderie ?

Un abbé de Lobbes, porté à cette dignité en 835, faisait bien fondre et décorer d'une inscription en vers une cloche sur les flancs de laquelle étaient rappelés le nom de l'auteur et du donateur :

« Fondue sur l'ordre d'Harbert, par l'art de Paternus, sans « être élève des Muses, je ferai pourtant entendre de doux « accents : nuit et jour, toujours vigilante, je chanterai la gloire « du Christ. »

Cet abbaye de Lobbes avait subi de rudes épreuves ; au temps d'Eracle, des voleurs sacriléges lui dérobèrent en une nuit les châsses d'or dans lesquelles elle conservait ses reliques et l'on n'en retrouva que le bois ; précédemment, il lui avait fallu briser une croix précieuse, pour racheter son abbé captif. Les temps meilleurs y reparurent après l'avènement de Notger.

L'autel n'avait point de devant ; l'abbé Folcuin put l'orner d'un parement d'argent; il le fit en outre décorer ainsi que le chœur de belles peintures. Il suspendit

devant une couronne d'argent avec une inscription en vers. Il y ajouta deux cloches, dont la première portait encore son nom de donateur et celui du fondeur, *Daniel*. Il orna d'un autre parement d'argent un autel élevé en l'honneur de la vraie croix; du milieu de celui-ci se détachait la vivante image du Christ, travail jusque là sans égal dans le pays, et qu'il avait fait exécuter à grands frais par un ouvrier du dehors. Mais l'œuvre artistique la plus curieuse dont il enrichit ce sanctuaire relevait tout à la fois de la dinanderie et de la mécanique.

Des orientaux avaient apporté à Charlemagne une horloge à eau qui fut une des merveilles du palais d'Aix; elle marquait les heures sur un cadran damasquiné d'or et en égrenant sur un timbre le nombre voulu de billes de fer, en même temps que douze fenêtres s'ouvraient pour laisser sortir, évoluer, rentrer douze cavaliers sur lesquelles elles se refermaient automatiquement. Ce *coucou*, don d'Aroun al-Raschild, aurait-il donné le goût de ces jeux de mécanisme à nos pères? Je ne sais si l'église d'Aix ne s'enrichit pas d'un lutrin mécanisé dans ce genre ; l'abbé Folcuin, en tout cas, comme M. Reusens le rappelle, en fit construire un de cette sorte pour Lobbes :

« Cet ambon, pour le chant de l'*Evangile*, consistait nous dit-il dans ses *Gesta abbatum Laubiensium*, en une chaire composée de quatre demi-cylindres disposés en forme de croix. Les quatre faces, de bronze martelé, étaient couvertes de ciselures et de dorures selon le goût de l'artiste et encadrées dans des montants argentés. Du côté septentrional l'ambon portait un pupitre en forme d'aigle, coulé en bronze parfaitement doré, qui pouvait rabattre les ailes ou les étendre pour recevoir le livre des Evangiles : le cou se retournait à volonté, au moyen d'un mécanisme ingénieux ; l'oiseau semblait prêter l'oreille au chant, et exhalait des nuages de parfum produit par l'encens jeté sur des braises allumées. »

Ce petit édifice n'indique-t-il pas que le travail de la dinanderie était arrivé, dès lors, à une perfection remarquable pour l'époque ? N'est-il pas intéressant de

noter, que vers l'an mil, c'est par des productions de cet art que nos ancêtres acquittaient la redevance due à Coblentz pour le passage de chacun de leurs bateaux : ceux de Huy, Dinant et Namur par un chaudron et deux bassins ; ceux de Liége par deux bassins et deux peaux de chèvre ?

VIII

Parchemins et vieux papiers.

C'est dans le cours du siècle de Notger que nous voyons s'élever les grands monastères qui vinrent prendre, dans l'histoire de l'art et du développement intellectuel de nos pères, une place à côté de celle que ne cessèrent d'occuper les vieilles fondations du VIIe siècle : Stavelot, Lobbes ou St-Trond. S. Gérard construit alors le monastère de Brogne, S. Guibert celui de Gembloux, dont Notger accepta bientôt d'être le protecteur. A Liége même, le moustier de Saint-Laurent avait été fondé quelques années avant l'avènement de ce prince ; celui de St-Jacques le fut quelques années après sa mort. C'est le lieu de donner, pour n'y point revenir de siècle en siècle, jusqu'à la prétendue Renaissance, un coup d'œil général à l'Exposition des manuscrits liégeois.

On sait que les mêmes divisions peuvent servir à caractériser à la fois les principales variations de l'architecture et de l'écriture : à la *romaine* ou *romane* succède au XIIIe siècle la *gothique*, détrônée à son tour au XVIe par l'écriture moderne. On sait aussi que les deux principales difficultés du déchiffrement proviennent d'abord des abréviations employées par les copistes; ensuite l'absence jusqu'au XIVe siècle de toute ponctuation régulière, voire même du défaut jusqu'au IXe au moins d'un signe de séparation entre les phrases et les mots.

Ces difficultés vaincues, il faut bien le reconnaître, les écritures les plus anciennes se trouvent être en général les plus faciles à lire ; il n'y a pas de simili-

tude à établir sous ce rapport entre nos plus vénérables *codices* de Stavelot, vieux d'environ mille ans, et les chroniques vulgaires datant seulement de deux à trois cents.

Examinez par exemple la lettre de Notger à l'abbé Womare de Gand, ou mieux encore la charte de Munster-Bilsen de l'an 1040 et les deux chartes de Saint-Jacques à Liége de l'an 1084 et 1086 ; il vous sera impossible de n'en pas admirer la netteté parfaite, de ne pas reconnaître le soin qu'on apportait également alors, sur les divers points du pays liégeois à calligraphier ces documents. Mais petit à petit ce soin diminue: il n'y a plus de comparaison à faire entre ces splendides diplômes de l'onzième siècle, et la charte la plus nette qu'on ait pu trouver d'Erard de la Marck et du XVIe siècle. La qualité du parchemin pâtit le plus souvent de la même dégénérescence.

Le fait n'est pas aussi surprenant qu'il le paraît d'abord: l'écriture commença par être le bien d'une aristocratie intellectuelle : elle s'est, grâce à Dieu, démocratisée avec le cours des siècles; dès lors, rien d'étonnant qu'elle ait perdu sa distinction des premiers jours, que son allure et sa toilette se soient ressenties de cette transformation populaire : lorsque tous se mettent à écrire, tous ne peuvent également donner autant de soin, apporter autant d'art à tenir la plume — et dans ce seizième siècle précisément, au dire du célèbre voyageur italien Guichardin, « *la plupart des gens* — de nos futures provinces belges, *ont quelque commencement de grammaire et presque tous, voire jusqu'aux villageois, savent lire et écrire.* »

Science que vinrent malheureusement détruire parmi nos pères les troubles de la prétendue Réforme, mais science qui, si nous tenons compte des instruments imparfaits à l'aide desquels les maîtres chrétiens avaient dû la répandre, leur avait coûté bien plus d'effort que la nôtre — à peine égale aujourd'hui dans les classes populaires à celle de ce temps !

A l'origine, l'écrivain, comme nous le voyons encore au début du XIIe siècle pour Rodulphe de Saint-Trond,

devait lui-même passer à la chaux, écharner les peaux qu'il avait choisies en vue d'en former les feuillets de son ouvrage: peau de chèvre et de mouton pour le parchemin; peau de *veau* pour le velin; lui-même les devait laborieusement poncer pour leur donner ce satinage dont nous admirons encore la douceur lisse et enfin le percer de petits trous ou le marquer de points de repère afin d'y tracer les lignes.

Il fallait, on en conviendra, tout l'esprit conservateur de nos ancêtres, des écrivains monastiques surtout, pour ne pas substituer en tout, aussitôt qu'on l'eut apporté de l'Orient dans nos régions, le papier de coton puis le papier de chiffe à ce parchemin bien plus malaisé à fabriquer : la plus ancienne charte liégeoise sur papier que nous exhibe l'Exposition, (n° 263) est datée des premières années du XIIIe siècle, 1213, et précède juste de vingt ans l'apparition de notre plus ancien dipiôme liégeois écrit en français : celle-là consiste en une donation faite par le prince-évêque Hugues de Pierpont au fils du duc de Limbourg ; celle-ci, en une nomination d'arbitres choisis pour régler la contestation survenue entre un Berthout de Malines et notre prince-évêque, Jean d'Aps, au sujet des droits seigneuriaux de l'évêché de Liége sur cette ville de Malines.

On n'a point recherché de même — et c'est un oubli fâcheux — à mettre sous les yeux des curieux notre plus ancien document en langue flamande, la date en doit appartenir au même siècle. Le visiteur thiois pourra s'en consoler en contemplant du moins sous le n° 311 une *Vie de Notre-Seigneur* du XIIIe siècle, venue du monastère de Saint-Trond, et qu'on nous donne pour le plus ancien ouvrage connu en prose flamande.

Il faut bien en convenir toutefois, et rentrer en cela dans le programme artistique de l'exposition : ce n'est point de calligraphie ou de philologie que l'on avait à s'occuper dans la section des manuscrits, c'était des miniatures.

On ne s'étonnera pas de la voir composée, pour les

plus anciens temps, d'œuvres exclusivement monastiques. Les monastères avaient été nos premières écoles; ils restèrent toujours le foyer de notre activité littéraire. Grâce à l'instruction répandue par eux, la bourgeoisie apprit à écrire, et nous lui devons ainsi à partir du quatorzième siècle des ouvrages d'histoire, des recueils de décisions échevinales, connus sous le nom de *Pawilhars*, certains traités de droit ou de sciences pratiques. Elle ne pouvait toutefois donner à ses écrits les soins minutieux et patients dans lesquels se consumait parfois l'existence entière des copistes et des enlumineurs des cloîtres. L'exécution matérielle de ses ouvrages n'atteignit donc jamais à la valeur artistique des compositions des religieux.

Ceux-ci se transmettaient avec un soin pieux de génération en génération, de siècle en siècle, leurs livres les plus précieux. Les écrits laïques, gardés sans soin, abandonnés aux rats, aux vers, à l'humidité par des propriétaires indifférents, dissipés au vent des partages de famille, enlevés ou détruits dans les guerres ou les catastrophes étaient pour la plupart perdus depuis longtemps quand s'alluma l'embrâsement de la Révolution française.

Pour les établissements monastiques même, il est déjà bien difficile, et singulièrement périlleux de prétendre juger de la vitalité artistique d'une maison par les seuls monuments écrits arrivés jusqu'à nous. Certaines de ces institutions ont mieux conservé les pièces dont le travail de leurs membres les avait autrefois enrichies; d'autres ont souffert davantage des invasions étrangères, des discordes intestines, des destructions sauvages des Gueux ou de leurs héritiers de 1789. Lors même de ce dernier et général désastre, le sort de leurs bibliothèques a fort varié. L'Université de Liége a pu acquérir une partie des collections de l'abbaye de Saint-Trond; mais bien des reliques littéraires de cette illustre maison sont parties du pays ; ainsi cette *Histoire des Juifs* de Josèphe achetée récemment 10,000 francs par le duc d'Aumale à Paris. La même

Université a recueilli également bonne part de la *librairie* d'Averbode (1). Celle de Stavelot, l'une des plus précieuses, s'est dispersée entre les mains étrangères, des mains anglaises surtout. On a gaspillé dans le pays même les richesses de Gembloux et de notre Saint-Laurent. Les moines de Saint-Jacques enfin, en se sécularisant, en dépit de l'opposition du Pape, ont eux-mêmes procédé au dépècement par vente publique de leur bibliothèque : l'infidélité à la science et à l'art marchait de pair avec l'infidélité à l'austérité de la règle bénédictine.

Des manuscrits exposés à l'Université, un seul volume nous vient de St-Jacques; c'est la chronique liégeoise, autographe, écrite par deux de ses religieux, Lambert le Petit et Reiner ; chronique où ce dernier renseigne en passant, à l'année 1198, la découverte de la houille, et où nous relevons au XIIe et au début du XIIIe siècles, les détails les plus curieux sur les événements les plus intéressants de notre histoire, notamment sur les luttes de Liége et du Brabant au temps de prince-evêque Hugues de Pierpont et du duc Henri I. Ce texte avait été publié par les Bénédictins français du dernier siècle : on en croyait l'original perdu, lorsque feu M. Fiess, bibliothécaire de l'Université, le rencontra d'aventure chez un *vieux-warrier*. Il l'acquit pour quelque sous : et c'est sur ce manuscrit (n° 302) que le savant Pertz put en donner une édition nouvelle dans les *Monuments de l'Histoire d'Allemagne*, et M. le docteur Alexandre, une édition plus récente et plus pure encore, dans les publications des *Bibliophiles liégeois*.

On doit à pareil hasard la conservation d'un autre

---

(1) Des 1169 manuscrits que possède aujourd'hui la Bibliothèque de l'Université, 512 proviennent des maisons religieuses suivantes : abbayes de Saint Trond, Saint Hubert, Saint Jacques à Liége, Averbode et Oostbrouck ; couvents des Croisiers de Liége et de Huy ; des Carmes déchaussés, des frères mineurs, récollets, capucins, dominicains, chartreux, de Korsendonck, jésuites wallons et jésuites anglais de Liége, jésuites de Huy.

manuscrit autographe, celui de la chronique belge la plus célèbre du moyen-âge, la Chronique de Sigebert, de Gembloux, écrite aussitôt après l'an 1100 Quand les commissaires de la République française vinrent organiser le pillage de ce monastère, le bibliothécaire avait mis en sûreté un lot de manuscrits précieux — parmi lesquels le propre texte de Sigebert ; l'expulsé ne devait pas voir relever son couvent comme il l'espérait ; il mourut curé d'un modeste village. Les bons paysans, ses héritiers, vendirent aux poids ses parchemins, et des marchands de tabacs en achetèrent une charrette pour les employer dans leur industrie : ils permirent heureusement au docteur du lieu de choisir dans le tas, et de reprendre, au poids toujours, les volumes à sa convenance. La Chronique de Sigebert se trouva sous la main du praticien : il ne manqua pas de l'acquérir, littéralement pour une bouchée de pain ; c'est de lui que cet inestimable autographe est venu à la Bibliothèque royale de Bruxelles qui ne le céderait pas au poids de l'or, ni des billets de banque ; c'est à lui que nous devons de pouvoir contempler quels coups de plume fiers et nets notre plus célèbre chroniqueur donnait dans le parchemin, l'année même où notre plus célèbre soldat, Godefroid de Bouillon, conquérait Jérusalem par de si beaux coups d'épée.

S'il fallait, en général, juger de l'histoire artistique de nos grandes abbayes par la suite des spécimens choisis qu'on a pu recueillir et par les miniatures dont ces manuscrits sont ornés, Stavelot, Saint-Trond, Gembloux, Saint-Laurent auraient tenu le premier rang dans cette histoire; Stavelot aurait particulièrement brillé dans la première moitié du moyen-âge, Gembloux dans la seconde; Saint-Laurent surtout et Saint-Trond seraient sans intervalle demeurés fidèles au culte de l'art, depuis leur premier siècle jusqu'à leurs derniers jours.

Après l'évangéliaire de Maeseyck nos volumes les plus anciens nous viennent de Stavelot, et l'on a même retrouvé, comme feuillet de garde dans la cou-

verture d'un de ces volumes un passage des *sept livres d'histoires contre les payens* écrits par Paul Orose dans les premiers tiers du cinquième siècle. Ce feuillet pourrait appartenir à quelque copie de ce siècle ou du siècle suivant et ses caractères épigraphiques, en belles majuscules romaines, induisent naturellement à penser qu'il était le dernier reste de quelques-uns de ces ouvrages précieux que nos apôtres du VIIe siècle faisaient chercher à Rome pour apprendre à lire à nos premiers moines, à nos futurs éducateurs.

Dès le IXe siècle, on ne se contente plus de donner aux chapitres des livres copiés à Stavelot, des titres en belles lettres rouges majuscules. Des initiales ornementées, de cette même couleur rouge d'abord, de plusieurs couleurs ensuite viennent décorer les pages transcrites par les moines : au Xe siècle des modèles ou peut-être des maîtres grecs ont passé par le monastère ardennais : j'en ai fait la remarque déjà, en signalant la ressemblance des miniatures du *Rituel*, (297) avec des ivoires byzantins. Aux auteurs de ces miniatures, succédèrent dans le cours de l'onzième siècle, d'autres artistes dont un évangéliaire in-4° (299 du catalogue et 9222 de la Bibliothèque royale) nous conserve une trentaine de compositions dignes d'attention, et dues incontestablement à un moine de l'abbaye : une d'elles en effet reproduit, en regard de l'office du patron de Stavelot, la mise au tombeau de saint Remacle. Dans cette scène comme dans les autres du même recueil, des tons plus vifs ont succédé aux teintes un peu pâles et jaunâtres du siècle précédent; le jeu des nuances, des ombres et de la lumière est plus nettement accusé ; l'expression devient plus énergique et plus personnelle ; des souvenirs grecs se retrouvent encore de ci de là dans certaines attitudes de bénédiction ou de prière, comme dans certaines draperies, mais un art original s'annonce et s'affranchit de plus en plus de ses modèles primitifs.

Il eut été intéressant de rapprocher de ces compositions, celles de la Bible, in-folio, qu'achevaient en 1097 dans ce même monastère de Stavelot les frères Ernest

et Goderan ; son dernier propriétaire belge M. Fisschbach l'a malheureusement vendue à l'étranger, au *Britisch museum*. Les vignettes qu'en donne, dans son beau livre, l'auteur de l'*Histoire de la peinture au pays de Liége* permettent toutefois de s'en faire une idée, et de constater un nouveau progrès dans le dessin et la variété des scènes représentees.

Ce progrès s'accuse plus encore dans un autre évangéliaire, in-8, du XIIe siècle, n° 10527 de la Bibliothèque royale, 308 de l'Exposition. On y constatera qu'une touche plus délicate a succédé au pinceau plus rude des précédents artistes, des nuances plus douces à leurs couleurs accentuées; plus rien ne reste des importations de l'Orient. On sera aussi frappé de la ressemblance extrême des délicates peintures de ce manuscrit de Stavelot avec celles d'un évangéliaire d'Averbode, aujourd'hui propriété de la Bibliothèque de Liége : mêmes tons, mêmes dispositions, même main dirait-on, et sans aucun doute même origine ardennaise.

Après Stavelot, Saint-Trond, où, s'il fallait s'en rapporter aux specimens exposés l'on aurait cependant plus cultivé, dans les manuscrits la littérature religieuse et classique, que l'art de la miniature.

Au dire de Mabillon (Ann. bénéd. IV 555) cité par les auteurs d'un *mémoire sur l'instruction publique* au moyen-âge, Wolbodon, le second successeur de Notger aurait enseigné là, avant son élevation à l'épiscopat, la sculpture et la peinture. Wolbodon toutefois ne figure sur aucune des anciennes listes d'abbés de St-Trond ; et nous apprenons seulement par Renier l'auteur de sa biographie qu'on conservait au monastère de Saint-Laurent un psautier admirable *conspicuus* avec une oraison de sa composition à la suite de chaque psaume, le tout écrit de la main du prelat.

Peu d'années après la mort de Wolbodon, Adelard II, porté à la dignité d'abbé de Saint-Trond en 1055, avait des lettres et quelque pratique de la sculpture et de la peinture « *neque ignorus de sculpendis pingendisque imaginibus* » et comme il avait été élevé

dès son enfance, « *a puero innutritus* » dans ce monastère, il fallait que dès lors on y enseignât les beaux-arts. La Bible que nous fait voir l'Exposition (nº 303) appartient aux premières années du siècle suivant, 1118, et nous atteste que si l'on y savait alors dessiner d'une main habile d'élégantes et majestueuses initiales on s'attachait plus à reproduire un texte avec exactitude et clarté qu'à l'illustrer de jolies peintures.

C'est ce qui ne ressort pas moins des manuscrits de XIIIme siècle que nous devons à Saint-Trond : Vie flamande du Sauveur déjà indiquée tout à l'heure ; texte latin du célèbre roman du Renard, (nº 312) publié, lui aussi, par un savant allemand, ou nombreuses copies des auteurs latins conservées maintenant à la bibliothèque de l'Université de Liége. En 1366 toutefois la preuve que l'on n'avait pas cessé de cultiver la peinture sur velin au sein de cette abbaye nous est offerte dans ces deux gros volumes, dont la copie fut achevée l'année même de la mort de l'abbé Robert de Grenwick, 1366, et qui nous donnent l'histoire de tous les saints honorés dans le monastère. Cette compilation n'atteste pas seulement, en effet, les richesses biographiques de la *librairie* de Saint-Trond à cette date ; elle ne nous prouve pas seulement combien l'art de la calligraphie y restait en honneur; elle nous fait voir aussi qu'un pinceau délicat, plein d'imagination et de fantaisie, y savait à merveille peupler le parchemin de scènes mignonnes et pittoresques.

Gembloux, où nous voyons, vers 1020, l'abbé Olbert occuper ses moines à transcrire nombre de livres et se former ainsi une collection de plus d'une centaine d'ouvrages relatifs aux saintes lettres, et de plus d'une cinquantaine traitant de sujets profanes, Gembloux entretint toujours des relations plus particulièrement amicales avec Saint-Trond ; mais c'est au seizième siècle surtout qu'elles se manifestèrent de la façon la plus remarquable, et c'est à ce temps que nous retrouverons l'une et l'autre de ces maisons.

Entre tous nos monastères bénédictins, Saint-Lau-

rent de Liége est celui où la peinture paraît avoir été le plus cultivée sans interruption dès sa fondation, au siècle de Notger, jusqu'aux jours d'Erard de la Marck, le Notger du XVIe siècle, et celui aussi où l'origine de cette culture semble avoir été moins qu'ailleurs une importation étrangère. Un grand in-4° (298) de cette maison nous offre, mêlées à la copie des quatre évangiles, des vignettes remarquables et quatre miniatures d'un caractère plus original que séduisant : chacune d'elle représente sur fond d'or ou de pourpre un des évangélistes attentif à recueilir l'inspiration céleste, et le calame ou plume de roseau à la main pour la consigner dans quelque volume.

Ces grands yeux hagards, effrayamment ouverts, ces gestes anguleux, ces vêtements aux plis roides rayés de traits de lumière d'or, ce dessin sec et cette coloration pâle et verte, rendue plus étrange encore dans les carnations par quelques pointes de rouge, ne manquent peut-être pas de majesté mais d'une majesté presque barbare.

Par une contradiction bizarre, à moins qu'il ne la faille attribuer à des mains différentes, les autres ornementations du volume, les diaprages à dessins colorés en forme d'ouvrages de tapisseries, les lettrines ornées qui ouvrent les chapitres sont d'une touche plus délicate et d'une couleur plus éclatante à la fois et plus harmonieuse. Mais dans les figures, et dans la décoration, l'imitation, si imitation il y a, se réduit à peu de chose : c'est à Trèves qu'il faudrait aller, me dit-on, pour trouver miniatures de ce style, dans un évangéliaire de l'époque.

Un autre manuscrit de St-Laurent (304) non moins intéressant est parsemé de dessins à la plume rehaussés à peine de quelques tons légers ; les décors architecturaux, les costumes, les armes, ces boucliers bizarres, ces larges épées, ces morions d'une forme si particulière, origine sans doute du casque de nos alguazils, le caractère entier de ces esquisses accuse nettement le neuvième siècle, les règnes de Lothaire ou de Charles Chauve : le monastère de Saint Laurent n'ayant

été construit que plus tard, ces dessins ne seraient-ils que la copie faite par les moines de compositions plus anciennes ?

La copie, en ce cas, trahirait déjà des mains exercées, le désir de se former à l'art. De fait, nous voyons ranger parmi les miniaturistes de son temps, un abbé même de Saint Laurent, Wazelin II qui, de 1149 à 1158, régit ce monastère où il avait commencé par être l'élève de ce Rupert si miraculeusement éclairé devant notre vieille sculpture de la Vierge.

Le témoignage des progrès de cette maison se retrouve en tous cas dans cinquante pages au moins de cette édition du XIIIe siècle des *Dialogues de saint Grégoire* (309) où apparaissent de nombreux dessins, complètement coloriés cette fois, dessins parfois pleins d'énergie et dont par un artifice semblable à celui de l'émailleur de la châsse de saint Marc à Huy, l'auteur fait plus vivement ressortir les personnages, en les posant devant des sortes de paravent d'une couleur unie accentuée avec fermeté.

Il est une pièce enfin que j'eusse eu plaisir à pouvoir attribuer à ce monastère de Saint-Laurent : c'est le splendide missel du XIVe siècle, exposé sous le n° 316. On n'a point cité jusqu'à présent de texte ou d'inscription qui permette cette attribution ; mais l'œuvre est incontestablement liégeoise, le calendrier qui la précède comprend certains saints dont le culte ne sortit pas des limites de notre pays, saint Domitien, sainte Begge, saint Frégand; il range, en belles lettres rouges, parmi les grandes solennités religieuses de l'établissement auquel il devait servir, les fêtes de nos plus célèbres patrons : S. Lambert, S. Servais, S. Hubert (1); il y ajoute S. Martin, et aussi *S. Laurent* : n'y avait-il pas là une indication précieuse ?

---

(1) La fête de saint Hubert suit dans ce calendrier celle de saint Eustache — nouvel argument en faveur de l'explication que j'ai essayé de donner ailleurs, de la confusion faite par nos légendes entre saint Hubert et saint Eustache, au sujet de la vision du cerf crucifère, attribuée erronément au premier à partir du XVe siècle.

Etait-ce assez pour contredire cette indication que la représentation aux pieds de la Croix de deux personnages laïques, un seigneur et une dame dans la posture ordinaire de donateurs, — avec cette prière en banderolle dont une moitié s'échappe des lèvres de chacun d'eux : *Defende crucis ambos—nunc arbor nos* ? Cette œuvre aurait pu être exécutée aux frais de ces deux bienfaiteurs dans le monastère auquel elle était destinée. Malheureusement, la mention de certains saints français, et celle du *Roi* dans les oraisons de la messe conduit plutôt à penser que si l'église auquel il devait servir relevait du diocèse de Liége, elle était située sur le territoire français ou tout au moins sur ses limites, du côté de Dinant ou Marchienne.

Quel qu'il soit, l'auteur unissait à coup sûr en lui, à un degré remarquable, l'imagination, la piété, le sentiment de l'harmonie des couleurs et celui de l'expression : quelle fantaisie exubérante dans l'infinie variété des rinceaux légers, de la végétation curieuse, des animaux vrais ou bizarres, des drôleries délicates dont il a peuplé les marges du velin ; mais aussi quelle gravité touchante dans cette composition, tant de fois traitée cependant, où le Dieu-Sauveur expire en croix entre la Vierge et saint Jean désolés ! Quelle entente des coloris doux et calmes, et comme le divin crucifié se détache à la fois, souffrant et majestueux, sur ce fond diapré pareil à la verrière d'une chapelle splendide et recueillie.

Que n'est-il permis de saluer dans l'auteur de ces miniatures, le maître inconnu dont un moine de Saint-Laurent, l'un de nos chroniqueurs les plus justement estimés celui-là, aurait pu recevoir les leçons dès la seconde année du quinzième siècle ? Celui-ci, « jovene clerc d'Ardenne, » né à Stavelot en 1388, fut en effet, dès l'âge de quatorze ans, comme il le dit lui-même « vestu et tondu moine de Saint-Laurent et fut appelé «en son propre nom Dom Johan de Stavelot.»

Il s'occupa beaucoup de la copie des manuscrits : soixante à soixante-dix volumes in-folio sont sortis de sa plume, reproduction pour la plupart d'auteurs an-

ciens; ainsi la copie exécutée par lui du *Trésor de Brunetto Lattini*, exposée sous le n° 319. D'autres sont de sa composition même et parmi ceux-ci la chronique dans laquelle il relate, en son français naïf, avec une précieuse abondance de détails, les évènements qui remplirent au pays de Liége la première moitié du XV° siècle.

L'un de ses principaux écrits était une Vie de Saint Benoit, écrite en latin, français et flamand, enrichie de soixante-douze miniatures dans lesquelles, suivant le goût du temps, il mettait en parallèle avec les traits divers des saints de l'ancien testament, les principaux incidents de la Vie du patriarche des moines d'occident. Ces miniatures ne manquaient, paraît-il, ni d'agrément pittoresque ni de fraîcheur: elles nous ont été malheureusement enlevées aussi par les Anglais. Un seul volume nous demeure pour nous permettre d'apprécier le talent de l'artiste; c'est celui qui figure à l'Exposition, n° 320. Il s'ouvre pas une Vie de Saint Laurent en tête de laquelle Jean de Stavelot a représenté d'une touche pieuse, avec un vif sentiment de la couleur, son héros revêtu de la dalmatique bleue, s'appuyant d'une main sur le gril du martyre, de l'autre tenant la palme de victoire. (1)

La plus grande partie du volume toutefois est occupée par un *Miroir du Salut*, compilation de traits empruntés à l'histoire sacrée, aux littératures anciennes, aux légendes du moyen-âge et tirant de chacun de ces faits une leçon de conduite pratique – en somme, ce que nous appellerions aujourd'hui un recueil de *morale en action*. Pareil travail ouvrait large carrière à l'artiste : aussi Jean de Stavelot, illustra-t-il le haut des pages de sa transcription de près de deux cents dessins légèrement teints de rose dans les carnations, de jaune dans les autres détails de la composition.

Ce sont sans doute de légères esquisses qui montrent ou laissent deviner le talent; beaucoup ont de la vie et

(1) L'*Histoire de la peinture au pays de Liége* par M. J. Helbig reproduit, pages 74 et 63 cette figure et un Christ en croix de Jean de Stavelot.

du mouvement , mais entrainé par la rapidité de sa facture l'auteur y semble oublier parfois les régles les plus élémentaires de la proportion ; c'est surtout par le charme de leur simplicité qu'elles peuvent intéresser et faire passer sur plus d'un détail étrange. On ne regrettera que plus vivement de n'avoir pu retrouver d'autres œuvres, plus soignées , de cet ingénieux travailleur, ce livre de la Passion entre autres qu'il avait écrit et illustré de miniatures pour les Frères mineurs de Sainte Barbe à Liége.

Jean de Stavelot mourut en 1449: dix-huit ans après, un jeune flamand, du nom de Jean aussi, Jean Beeck ou Jean de Looz venait demander à entrer comme frère servant au monastère, où il ne devait pas tarder à reprendre à la fois la plume de chroniqueur de Jean de Stavelot, et son pinceau d'artiste. C'était à la grande peinture toutefois qu'il devait consacrer ce pinceau pour le passer lui-même, lorsque sa vertu lui eut mérité la crosse abbatiale, à un autre religieux de Saint Laurent, l'érudit Pascal de Bierset. Nous les retrouverons tous deux, au début du règne réparateur d'Erard de la Mark, honorés de l'amitié du prince et clôturant dignement la longue lignée des moines artistes de Saint Laurent.

A côté des institutions religieuses au sein desquelles l'Exposition nous permet de suivre, à travers les siècles, le cours d'une tradition artistique, il en est d'autres dont elles ne nous laisse connaître qu'une œuvre isolée. Ainsi le monastère de Saint Hubert.

Lorsque l'évêque Walcand y avait transporté dans un cercueil de pierre, les restes du patron de Liége, il avait joint à ce dépôt, le cadeau d'un évangéliaire revêtu d'or et de perles, et de divers livres que les moines recopièrent pour les répandre; plus tard, vers le milieu du IXe siècle, un psautier précieux leur avait été donné, par l'empereur Lothaire dont la grande figure, siégeant sur le trône royal, ornait la première page : ce psautier était écrit tout entier en lettres d'or.

Quand ensuite, en 1055, le Bienheureux Thierry

fut appelé à la direction du monastère, il y trouva, dit son historien, outre deux maîtres d'écoles, l'un pour l'intérieur, l'autre pour le dehors — un bibliothécaire du nom de Robert ; il y éleva lui-même « Gilbert fort habile à composer et à copier des livres »; de même « Fulcon, le chantre, fort expert dans l'enluminure des lettres capitales et dans la sculpture de la pierre et du bois », puis encore « Herbert le peintre, enlevé par une mort prématurée et vivement regretté.» Fulcon et Herbert toutefois ne restèrent pas sans successeur : une copie de l'Ancien Testament exécutée au XIIe siècle dans les cloîtres et S. Hubert, et aujourd'hui la propriété de la Société archéologique de Namur, témoigne à l'Exposition (305) de l'élégance, de la grandeur et de la netteté distinguée des calligraphes de l'abbaye ardennaise.

On ne remarquera pas moins cet évangéliaire de Susteren, œuvre de quelque abrupt pinceau du XIe siècle; ce missel du XVe, de St-Servais de Maestricht, dont les miniatures, pour être moins achevées, ne manquent pas de caractère — un texte du même siècle du célèbre *miroir des nobles de Hesbaye* de Hemricourt ; les deux dessins coloriés avec expression et délicatesse, un Christ en croix tout d'abord, en tête du Registre des revenus de notre Dame de Tongres, au XVe siècle ; un admirable livre d'heure — même époque toujours — écrit dans la partie flamande de notre diocèse, dans ce pays de Maeseyck sans doute où s'illustraient les Van Eyck — et une Bible du Séminaire, écrite au Val des Ecoliers à Léau en 1248. Touche harmonieuse et fine que celle qui orna ce fier volume de ces gracieuses lettrines, touche inspirée, dirait-on, des meilleurs modèles de France, et qui n'est égalée ou peut-être dépassée que par celle d'un petit psautier de 1240.

Celui-ci appartient à l'Université de Liége ; chacune de ses pages est décorée avec une rare imagination, et une vive entente de la couleur. Certains l'ont cru d'une main française. Son calendrier, le style et l'orthographe des poésies romanes qui l'ouvrent et le ter-

minent trahissent une origine liégeoise. Un détail qu'on n'avait pas assez remarqué rend cette origine incontestable, c'est la représentation du martyre de S. Lambert. Cette scène animée où l'on voit à travers le toit l'assassin frapper sa victime, scène pleine aussi de vérité historique, nous donne en quelque sorte la formule artistique de la représentation de l'attentat, telle que la reproduiront vitraux et peintures du moyen-âge, telle que nous la retrouverons même dans les bas reliefs du célèbre buste du patron des Liégeois.

Et maintenant, Messieurs les peintres ou les artistes, désireux de ranimer en style ancien sur nos verrières ou nos rétables les incidents ou la fin glorieuse des Lambert ou des Remacle, ne vous donnez donc plus le mal de l'imaginer laborieusement : les manuscrits de notre Exposition vous réservent, achevées en perfection, les esquisses que vous vous consumeriez bien moins heureusement parfois à inventer, encore qu'elles soient fixées depuis six siècles dans nos vieux monuments.

Le point de vue exclusivement national où je me suis placé ne me permet que de signaler en passant d'autres manuscrits, liégeois d'occasion seulement, par leurs propriétaires, ainsi ce Justinien, si joliment illustré, ce psautier et ces livres d'heures du XIVe et du XVe siècle de M. Jules Frésart (313-15, 29-30), ces livres d'heures, ce recueil d'épitre, et ces miniatures de M. Gielen (323, 25, 26, 40, 56) ou de M. Jules Helbig (357) ce splendide recueil, la *Fleur des Histoires* de M. le comte Jean d'Oultremont (328), et surtout ce traité de sciences naturelles et d'économie domestique, écrit par un médecin oriental du XVIe siècle (332). La bibliothèque de l'Université conserve dans ces 166 dessins à la plume le mobilier le plus complet que je sache, la botanique aussi détaillée que possible, le vestiaire et la représentation la plus minutieuse de toutes les industries, occupations et professions de ce siècle.

IX

XIe Siècle.

Rien ne nous reste des ouvrages de défense dont Notger entoura sa capitale agrandie et certaines localités de ses frontières, Thuin, Fosses, Lobbes ; mais on peut s'en faire une idée par ce qu'on connaît des églises de ce temps : plein du souvenir des invasions normandes ou hongroises, on donnait aux monastères eux-mêmes, en les ceignant de murs épais, percés de petites meurtrières, l'aspect d'une forteresse propre à soutenir un siége. Cet aspect n'est-il pas celui qu'offre cette tour de Saint-Denis à Liége, la plus vieille de nos tours dans ses parties fondamentales ?

Quant aux églises, Saint-Barthélemy a conservé le mieux parmi nous le caractère du temps, encore que deux petites nefs aient été ajoutées depuis aux grandes nefs latérales, enlevant ainsi à la basilique sa forme de croix primitive, — et bien qu'on ait en outre substitué un porche ouvert au milieu des tours, aux entrées latérales invariablement en usage à Liége dans l'architecture romane.

Nos principales cités ne furent pas seules à s'orner de constructions solides : plusieurs sanctuaires monastiques, ainsi ceux de Lobbes et de Susteren; plusieurs églises de campagne, ainsi Saint-Séverin en Condroz, Sluse dans le Limbourg belge, Waha dans l'Ardenne, restent les monuments de la solidité, du caractère et de l'élégance forte et grave des constructions religieuses de ce temps. On serait bien plus frappé encore du mérite de ces édifices si l'on songeait aux difficultés qu'il y avait à vaincre alors, faute de bonnes routes ou d'instruments de travail perfectionnés, pour amener les matériaux à pied d'œuvre.

Lorsqu'Adelard II, mort en 1082, rebâtit l'église du monastère de Saint-Trond, et l'orna de ces colonnes admirables dont étaient ravis les contemporains, on pense bien qu'il n'en trouva pas les blocs dans le limon de Hesbaye; ce fut au delà du Rhin qu'on les

alla quérir et par chariots ou bateaux qu'on les amena dans la ville de Cologne ; ce fut à force de bras, qu'on les véhicula de Cologne au monastère hesbignon, et comme aucun pont de pierre n'existait alors sur la Meuse, et qu'on n'osait sans doute rouler ces quartiers de marbre sur de fragiles ponts de bois, ce fut à force de bras encore qu'on leur fit traverser le lit même du fleuve « *per ipsum quoque fundum Mosæ trajectas.* » Tel était l'énergique dévouement des populations, qu'elles s'employaient d'elles-mêmes et tout entières à ces transports.

D'autres constructeurs eurent la bonne fortune, un peu cruelle pour l'archéologie, de trouver dans les ruines des édifices romains de leur voisinage de véritables carrières de pierres taillées : ce fut le cas du B. Thierry I, abbé de Saint-Hubert à l'époque où Adelard II l'était de Saint Trond. Ainsi que le raconte un écrivain contemporain, la guérison d'un serviteur de la comtesse Adèle, d'Arlon, miraculeusement rétabli de la morsure d'un animal enragé, par l'insertion au front d'une parcelle de l'étole de saint Hubert, avait mis cette comtesse en relation avec l'abbé.

Celui-ci, pendant son séjour à Arlon, y remarqua l'abondance des pierres provenant des fondements de la vieille cité romaine et dont on n'avait employé qu'une partie aux remparts de la forteresse de son siècle : il sollicita la permission d'en enlever ce qui serait nécessaire pour édifier la crypte de son église et le cloître : cette permission lui fut octroyée ; la comtesse se chargea même d'héberger ses ouvriers durant leur travail à Arlon : « Bientôt après, continue l'écrivain contemporain (Cantatorium 27) il fit venir de Liége des tailleurs de pierre, et mit la crypte et le cloître dans l'etat ou nous les voyons aujourd'hui , en amenant d'Arlon les colonnes avec leurs bases, leurs chapitaux et les tables d'autel. »

Thierry transporta dans cette crypte une image de la Vierge placée jusque-là dans une chapelle voisine, et remplaça dans cette chapelle , cette image par celle de St-Étienne. Il éleva en outre, en dehors du temple

une oratoire appelé *Sainte-Jérusalem* — souvenir de l'église romaine de la Sainte-Croix de Jérusalem sans doute — où la sépulture et la résurrection du Seigneur étaient représentées dans une fidèle sculpture, et il éclaira enfin les divers oratoires par des fenêtres d'une grande beauté — des vitraux peut-être — œuvre d'un certain Roger de Rheims justement renommé pour son extraordinaire habileté.

Il acheva aussi la *table* — ou le rétable — d'or que l'abbé Albert, son prédécesseur, avait commencé pour l'autel de Saint-Pierre. Mais nous ne le suivrons pas davantage dans ses travaux. Ce qu'il importait de montrer pour le moment, c'est que dès lors la sculpture était devenue la compagne fidèle de l'architecture, et que Liége était, dès ce temps, sous ce rapport aussi, la capitale artistique de la principauté.

Qui sait si quelqu'une des mains dont le ciseau fit sortir des ruines des remparts romains d'Arlon les pieuses images de la crypte de Saint-Hubert, n'est pas celle qui tailla en haut relief dans le grès liégeois la Vierge dite de don Rupert ?

Quoiqu'il en soit, nous pouvons saluer dans cette image non-seulement la plus ancienne sculpture de la Vierge que possède la Belgique, mais une œuvre à laquelle les dégradations du temps n'ont pas encore enlevé le cachet de grandeur dont elle était revêtue jadis sous sa polychromie constellée d'ornements d'or — et une statue réputée alors miraculeuse entre toutes. Me permettra-t-on de me reproduire dans un récit essayé jadis de son premier miracle — miracle de l'an 1096 et qui lui valut son nom :

C'était du temps passé, quand le progrès moderne
A Liége, au mont de Saint-Laurent,
N'avait pas encore en caserne
Change le vieux couvent.

La science régnait alors au monastère
Où chaque moine était un docteur en renom,
Et seul un humble petit frère
Y restait ignorant : Rupert était son nom.

Tous ses maîtres avaient perdu leur patience
A vouloir faire entrer un peu d'intelligence
Dans cette tête dure et cet esprit étroit :
Il ne comprenait rien ! Aussi, chez les novices,
Les plus rudes travaux et les plus bas offices
Lui revenaient, comme de droit.

Et cependant Rupert, dans le fond de son âme,
Brûlait pour le savoir d'une secrète flamme,
Mais sur les livres incliné,
En vain il consumait dans une étude austère
Le temps que lui laissait sa besogne grossière :
Soins perdus ! Son esprit restait toujours fermé !

Un recours demeurait : Notre Dame, et dans elle
Le moine osa se confier.
Que de fois il la vint prier
Devant l'autel de la chapelle
Où, dans la pierre même, avec un doux souris,
Elle trônait en Reine en nourrissant son fils !
Que de fois pleurs d'espoir, gémissements de plainte
Devant cette statue ont coulé tour à tour !

Le voyez-vous ? Dans la pieuse enceinte
A l'autel de Marie il devance le jour,
Et seul, agenouillé, dans l'ombre :
« O Vierge, redit-il, si la nuit est bien sombre,
« Après la nuit du moins, toujours le soleil luit,
« Mais moi, combien de temps encore
« Attendrai-je de toi cette divine aurore
« Qui doit de mon esprit, chasser aussi la nuit ? »

Il disait. Et voilà qu'au lointain la lumière
Eclate, et qu'aux rayons du soleil du matin
Splendide et radieuse, en son cadre de pierre,
La madone de marbre a tressailli soudain !

Vers le front du moine en prière,
O prodige, elle étend la main :
« Enfant, reçois l'intelligence »
Dit-elle, « et le savoir par ta foi mérité,
« Et, par la Vierge même armé de la science,
« Va ! Combats pour le bien et pour la vérité ! »

Et celui qui devant Marie
S'inclinait ignorant enfant
Se releva, puissant génie,
Dans la sagesse triomphant.
Il parla : son siècle en silence
Recueillit les flots de science
Que sa parole répandait ;
Ses lèvres, dans son sommeil même,
Frémissaient tant l'Esprit suprême
L'agitait et le possédait.
Et quand il fut, au jour extrême,
Revoir sa bienfaitrice au ciel,
De sa tombe on fit un autel.

Ce doux miracle est-il la légende ou l'histoire ?
Rupert l'a rapporté ; comment ne pas l'en croire ?
A tout esprit fermé, Vierge, dis : sois ouvert !
Et vous, priez pour nous, ô bienheureux Rupert !

Voici que nous sortons, comme on le voit, des siècles où les indications sommaires de quelques chroniques étaient seules à nous faire connaître les œuvres d'art de l'époque : le nombre va grandir des trésors anciens que nous pourrons contempler de nos yeux, et dès l'abord s'offre à nous un monument de l'orfèvrerie appartenant à cet onzième siècle au moins par ses plus vieilles parties : — la châsse de saint Hadelin.

Saint Hadelin jouit à Visé de la popularité religieuse qui, à Liége, entoure saint Lambert, ou à Stavelot saint Remacle : il fut de son vivant, au milieu du VIIe siècle, le disciple de ce dernier, qu'il avait suivi d'Aquitaine en nos régions et ne se sépara de lui que pour fonder, au pays de Dinant, un monastère composé de quelques *cellules*, d'où le lieu garda le nom de *Celles*. Apôtre de cette contrée, qu'il illustra par divers miracles, Hadelin y mourut et y reçut la sépulture, laissant après lui, pour continuer son œuvre, un collège de prêtres et de clercs : les tracasseries et les spoliations que ce chapitre eut à subir au XIVe siècle, de la part des seigneurs de la localité, le déterminèrent à l'aban-

donner, et ce fut à Visé qu'ils vinrent se fixer en 1338. Ils avaient emporté avec eux les reliques de leur patron, renfermées dès lors dans la châsse que nous offre l'Exposition. Elles y furent reconnues en 1338, en 1413. En 1467, les soudards du Téméraire avaient enlevé reliquaire et reliques : son lieutenant Humbercourt finit par les restituer. Sauvés des pillages protestants du XVIIe siècle par un séjour de trois mois à Liége ; plus tard des pillages de la Révolution française, par leur dépôt dans une cachette à Visé même, ces trésors ne reprirent place sur les autels qu'en 1804 : la châsse avait perdu dans ces troubles, toute sa couverture de métal. Mais telle qu'elle apparait à nos yeux elle n'en est pas moins, pour les archéologues, la pièce capitale de la partie religieuse de l'Exposition.

Le buste historique de saint Lambert attire incomparablement plus les regards par sa magnificence, la châsse de Stavelot restera le chef-d'œuvre de l'orfévrerie du treizième siècle : mais de même que la majestueuse simplicité de l'église Sainte-Croix, par exemple, l'emporte à certains égards sur la richesse admirablement ouvragée de Saint-Jacques, de même parmi toutes les châsses exposées celle de saint Hadelin mérite le premier rang pour l'art simple et pur, pour le sentiment et le talent de composition qu'elle révèle, pour l'invention surtout dont son auteur a fait preuve en traitant des scènes que nul n'avait pu reproduire avant lui.

Dès 1859 un rédacteur de la *Gazette de Liége* en avait signalé les mérites dans un article qu'a depuis reproduit le Bulletin de l'*Institut archéologique ;* aucun dessin toutefois n'en a été publié jusqu'à cette heure ; rien d'étonnant dès lors qu'elle soit, pour les visiteurs étrangers, artistes ou savants, une vraie révélation.

Certes, les yeux accoutumés à juger de toutes choses d'après les types modernes, et d'après l'exécution académique, ne trouveront d'abord qu'un charme médiocre à se reposer sur ces bas-reliefs, entamés en plus d'un endroit, bien qu'aucune pièce n'en soit complètement détruite. Mais recherchez la pensée

rendue par l'artiste dans chacune de ces scènes, et vous admirerez bientôt comme il a su l'exprimer dans le groupement, l'attitude, la physionomie même des personnages.

La forme de la châsse est celle qu'ont affectée les plus grands reliquaires du moyen-âge — une sorte de grand coffre oblong, dont le couvercle est formé par une toiture à deux versants; en somme, la représentation d'une chapelle, recouverte toute entière de bas reliefs et d'ornements d'argent doré.

Comme toutes les grandes pièces de ce genre, la châsse de Saint-Hadelin a subi cependant des transformations ou des réparations qui datent elles-mêmes, par bonheur, d'une époque assez ancienne; aussi peut-on se demander si trois mains diverses ne se sont pas successivement employées à ce travail : la première, au début de l'onzième siècle, aurait ciselé les petites faces ou pignons; la deuxième, dans le suivant sans doute, aurait traité les reliefs des longs côtés et l'ornementation générale; la troisième aurait retouché, un peu plus tard, certains détails de cette ornementation.

Les pignons sont incontestablement les faces les plus anciennes; à preuve, dans les inscriptions qui les décorent, cet enchevêtrement ou cette insertion des petites lettres dans de plus grandes; — à preuve encore la différence du métal, des expressions, des costumes, des couronnes, par exemple, et des nimbes; à preuve enfin le style même, plus archaïque, plus raide et moins souple. Des souvenirs d'un temps plus violent semblent avoir pénétré jusque ces représentations pieuses : sur une de ces extrémités, Remacle et Hadelin sont couronnés par le Christ, pour avoir vaillamment combattu le bon combat; sur l'autre, le Christ lui-même se dresse en guerrier : le « roi mort en croix » est présenté par l'inscription comme le *Dieu puissant dans la bataille*, comme le *combattant insigne*, et tel que dans le célèbre et vieux diptyque de Genoels-Elderen, ou dans un des plus antiques monuments de Maestricht, il écrase sous son pied victorieux *lion, aspic et basilic.* S'il porte d'une main le livre du savoir

universel, de l'autre il étreint une lance, et son vêtement est une armure complète. (1)

Les remaniements subis par la châsse sont si manifestes qu'une partie de l'inscription qui devait orner un des deux pignons a été, par erreur, appliquée sur l'autre; de plus, pour rétablir dans les grands côtés, la légende du saint suivant l'ordre du récit de Notger, que ces grands côtés traduisent fidèlement en ronde-bosse, il faut, dans la première moitié, faire passer de la quatrième place à la deuxième, le bas-relief représentant les adieux de saint Hadelin, à saint Remacle, son maître. On a interprété cette scène comme la reproduction d'une simple visite faite par le fondateur de Celles au fondateur de Stavelot. Mais aucune visite de ce genre n'est mentionnée par Notger; et que signifierait en ce cas, au-dessus d'une scène de pure politesse, l'inscription dans laquelle on exalte l'accroissement de mérites que donne une douce et volontaire obéissance ? Après le récit du miracle de cette colombe dont les ailes ombragèrent, devant saint Remacle, le visage de son compagnon endormi — sujet du premier bas-relief, — la légende notgérienne nous rapporte la mission donnée par l'abbé de Stavelot à son disciple, d'aller fonder lui-même une institution nouvelle. Hadelin préférait ne point se séparer de son maître. Celui-ci insista ; Hadelin finit par obéir. C'est bien son obéissance — *subjectio mitis* —

(1) J'ai eu le plaisir de voir le doute que j'avais exprimé sur la provenance romaine ou franque de deux médaillons d'ivoire (53 et 56), confirme par l'opinion d'un savant antiquaire M. Wheale : celui-ci a publié d'autres objets de ce genre, et prouve qu'ils appartiennent à des jeux de dame du moyen-âge. On sait que sur l'un de ces médaillons est sculpté un animal fantastique, un dragon dont la queue forme une seconde tête : l'aspic ou le basilic écrasé par le Christ, dans la châsse de saint Hadelin présente une ressemblance frappante avec ce dragon, et cette ressemblance est un argument de plus contre l'origine franque ou romaine du médaillon trouvé à Ligney. Si cette origine était définitivement démentie, il en résulterait que plusieurs *tombes* de Hesbaye au lieu d'être des monticules élevés par les conquérants latins, n'auraient été que des mottes formées au moyen-âge.

et leur séparation que nous représente le bas-relief reporté par erreur dans le quatrième panneau lorsqu'il devait occuper le second.

Rétablissons les choses : la scène qui tient aujourd'hui ce second rang se trouve renvoyée au quatrième, et l'accord est parfait de la sorte entre la suite des bas-reliefs et la suite de la biographie écrite par Notger. Après son établissement à Celles, c'est de Pepin d'abord qu'Hadelin reçoit la visite ; ce sont ensuite trois donateurs, nommés dans l'histoire Béon, Triclin et Beauduin, que nous voyons s'incliner sous sa bénédiction, en lui apportant en offrande la propriété de ces champs représentés par un épi ; puis viennent le miracle de la fontaine subitement appelée de terre à Franchimont près de Celles ; celui de la femme muette rendue à la parole dans la ville de Dinant ; celui de la noble Guiza qui, morte, tend encore son gant à l'apôtre, pour lui faire abandon par ce symbole de son héritage ; enfin le trépas du saint missionnaire.

Ces deux derniers petits panneaux sont-ils de la même main que les six autres ? Les personnages s'y montrent notablement plus nombreux, d'un relief un peu différent. Les inscriptions repoussées dans le champ même de la composition à côté de ces personnages ne sont pas seulement d'un autre caractère, plus romain ou moins gothique que les inscriptions intérieures des autres panneaux; elles sont marquées aussi en lignes franchement horizontales tandis qu'ailleurs elles suivent tantôt la ligne verticale et tantôt les contours des figurines.

Ce qui semble incontestable toutefois, c'est qu'après la fabrication achevée de ces divers bas-reliefs, certains détails complémentaires y ont été appliqués, et visiblement fixés par de petits clous ; ainsi sous la tête des saints des auréoles d'un dessin un peu moins ancien ; une couronne, sur le front de Pepin ; — des toitures nouvelles sur divers édifices.

Peu d'œuvres d'art offrent, dans leurs détails, autant d'intérêt et de renseignements archéologiques. Voilà fixée dans l'argent la reproduction contemporaine

d'une modeste église avec abside ou d'un grand sanctuaire abbatial avec son vaste narthex et son entrée latérale. Ces colonnes élancées qui divisent les bas-reliefs, avec leurs bases semi-sphériques ornementées et leurs chapiteaux de palmettes concaves à nervures, achèvent de vous révéler les traits les plus frappants de cette architecture.

Vous plaît-il de connaître les costumes de ce temps si reculé? Remacle paraît revêtu du froc monastique ; Hadelin d'un habit plus simple encore, et la tête presque toujours couverte du capuchon. Pepin étale le costume princier : manteau retenu par une agrafe, tunique garnie par le bas de riches broderies ; ceinture enrichie de pierres précieuses, et bottines elles-mêmes surmontées d'une sorte de collier perles ; d'autres grands sont vêtus, moins brillamment, de la même manière. Le peuple porte la saie, fort semblable à notre blouse, et des braies, ou pantalons fixés aux genoux et à la cheville par des courroies ; les hommes d'armes sont couverts des pieds au-dessus de la tête, par une cotte de maille tombant jusqu'aux genoux : c'est sous ce costume que les soldats de Guillaume le Conquérant se rendirent maîtres de l'Angleterre, et les croisés de Godefroid des murs de Jérusalem.

Le soin avec lequel sont traités les accessoires, les détails des vêtements et du mobilier religieux par exemple, nous donne toute facilité pour le constater : cet encensoir est bien la reproduction de ceux de l'époque et correspond à merveille au plus ancien que nous montre l'Exposition, le vase de cuivre en forme d'église romane, avec absides ajourées, propriété de M. Jules Frésart (IV. 192). Ces galons d'orfroi qui caractérisent les costumes les plus splendides reproduits dans notre chasse, répondent de tous points à la description que les chroniques de Saint-Trond nous donnent des ornements sacerdotaux, acquis sur la fin de l'onzième siècle par l'abbé Thierry, amicts, ceintures, étoles de soie bordés de larges franges de fils d'or ouvragés. Il n'est pas jusqu'à la riche agrafe qui retient la chappe de saint Remacle, que nous

ne trouvions décrite en ces chroniques dans tel « nœud admirablement fabriqué avec or et perles. »

Armes, harnachements, étriers, gants, coiffures, cercueil, tout est caractéristique, tout est rendu avec une singulière vérité. Que de détails précieux pour l'archéologue ou l'historien ! Mais surtout comme à mesure qu'on les étudie, ces groupes, ces poses, semblent naturels, expressifs; comme l'obéissance, la prière, l'étonnement, la gratitude, les regrets ou la mort sont rendus dans ces figurines , et quel souffle de sérénité, de calme, de respect , de sainteté anime le monde créé sur les flancs de ce grand reliquaire, par des artistes inconnus !

Quels pouvaient être ces artistes ? nous ne le saurons probablement jamais. Mais la petite distance qui sépare Celles de Dinant, la place même qu'occupe Dinant dans l'histoire du saint, la ressemblance frappante qu'offrent les physionomies, les décors, les compositions, les inscriptions de notre châsse avec les scènes, les figures et les nomenclatures similaires de l'œuvre la plus célèbre de nos dinandiers, je veux dire la cuve baptismale coulée par Lambert Patras en 1111 et aujourd'hui conservée dans l'Eglise de St-Barthélemy, tout cela ne permet guères de contester que la châsse la plus ancienne du pays de Liége lui vienne, comme ses plus anciens fonts, de l'art dinantais.

•

Il est une autre pièce toutefois dont il convient de rapprocher cette châsse; c'est ce reliquaire de l'église Sainte-Croix, ou plutôt le tryptique de chêne revêtu de cuivre au milieu duquel on enchassa la parcelle de la vraie croix, donnée par l'empereur saint Henri à l'église liégeoise (IV. 31).

Les bustes d'apôtres vus de profil et travaillés au repoussé qui peuplent, par six de chaque côté, les deux volets latéraux de ce tryptique ; les anges qui, dans le panneau central, entourent la petite case où se plaçait la relique sacrée venue de saint Henri, les figures surtout qui, en dessous de cette petite case, représentent

le groupe des âmes ramenées à la vie par l'immolation du Christ sur ce bois précieux ; — la disposition et le caractère des inscriptions explicatives dont sont décorés ces divers panneaux, l'identité parfaite des nimbes cloués derrière certaines têtes de saint, des costumes, des bordures soit en estampage, soit en feuilles gravées ou en petites concavités dorées en forme de rosettes ou de quatre-feuilles, — n'est-ce pas plus qu'il n'en faut pour établir, si pas que la châsse plus achevée de Visé et le reliquaire de Ste-Croix sont sortis des mêmes mains, du moins qu'elles nous viennent de la même école et de la même époque ?

Le reliquaire toutefois est décoré au centre d'un remarquable émail champ levé, représentant, au dessus de la croix, l'ange de la miséricorde ; il est orné d'un fronton circulaire bordé de plaques émaillées alternant avec des pierreries serties dans des filigranes. Si ce fronton n'est pas une ajoute de date plus récente, nous ne saurions mieux saisir sur le fait que dans cette décoration mixte, la transition de l'orfévrerie du Xe siècle et de ses tissus de filagranes, à l'ornementation du XIIIe siècle dont les émaux de la châsse de de Stavelot ou les nielles et les ciselures du frère Hugo formeront la décoration principale.

X

Vieilles Monnaies et vieux Perron.

C'est de l'onzième siècle que datent les premières monnaies qu'on puisse avec certitude attribuer à nos princes-évêques, nos premières espèces nationales. Il est vrai que certains ont bien prétendu reconnaître Ambiorix et ses Eburons sur des pièces gauloises dont l'Exposition nous offre trois spécimens. Malheureusement pour ces interprètes trop patriotiques, on ne lit plus aujourd'hui qu'*Ambilius* où ils s'obstinaient à déchiffrer le nom du rude adversaire de César, et l'*Eburo* de ces vieux types ne désigne nullement l'antique tribu belge vaincue sur notre sol, mais un chef gaulois

Eburovix, si pas l'atelier monétaire d'Evreux dans le département de l'Eure, ou d'Eyburie dans la Creuse.

La monnaie dont usaient nos devanciers au temps du conquérant romain était cette vague monnaie gauloise dont les plus beaux spécimens portent un cheval sauvage dans le champ d'or d'une rondelle concave. Plus tard, ils reçurent de Rome son argent avec son langage; au temps des premiers mérovingiens on n'usait encore que de celui-là, et l'on n'a trouvé que de l'or romain dans le tombeau de Chilpéric à Tournai. Les premiers types du nouveau régime datent du sixième siècle; la surveillance de leur fabrication rentrait dans les fonctions de ces *domestici* auxquels appartenait Dodon, l'officier de la cour de Pepin, et qui sait ? peut-être ces pièces de l'époque, signées du nom d'un monétaire, *Bobone*, nous viendraient-elles du meurtrier de Saint-Lambert.

Maintes raisons expliquent la rareté des trouvailles en numéraire de cette époque : et la moindre n'est pas celle ci: on ne présentait d'ordinaire aux rois francs le produit des impôts qu'après l'avoir fondu en beaux lingots. Quand à la valeur même de ces pièces, elle était de dix fois supérieure à celle qu'aurait de nos jours même quantité d'argent.

Sous les carolingiens et plus tard, de nombreux ateliers s'employèrent parmi nous au monnayage, mais leurs pièces étaient frappées pour tout le royaume ou tout l'empire. *Frappées* est le mot, plus exact ici que jamais : ces pièces s'obtenaient en effet en plaçant un mince fragment d'argent entre deux coins de fer poli, dont l'un portait l'empreinte d'une face, l'autre l'empreinte de l'autre, et qu'on frappait à coup de marteau, pour obtenir avers et revers.

Aussi ne comprendrait-on pas, si l'on ne connaissait l'imperfection des instruments employés, comment, dans un temps où la sculpture et les repoussés nous donnaient déjà des œuvres si remarquables, la frappe pouvait rester si grossière; ni comment dans un même lieu, dans un même lustre, les mêmes mains peut-être pouvaient créer les reliefs de la châsse de Saint-Hadelin, et battre, à l'effigie du même saint,

la monnaie barbare recueillie par la collection du Séminaire.

Jusqu'au treizième siècle, nos minimes plaquettes d'argent ne dépassaient pas la largeur d'un centime. Celles de la dimension d'un sou n'apparaissent chez nous qu'en plein treizième siècle; toutes sont d'argent jusqu'au début du XIVe, date de l'apparition du cuivre, et l'on n'a pas de monnaie d'or liégeoise antérieure au prince-évêque Englebert de la Marck, soit à 1345. C'est du commencement du siècle suivant et du règne d'un triste élu, Jean de Bavière, que nous viennent quelques-uns de nos plus beaux spécimens en ce métal précieux, *griffons* ou *testons* suivant qu'ils représentaient un animal ou la tête du prince.

Dans la substantielle notice dont il a fait précéder le relevé des principales pièces rangées à l'Exposition, M. le docteur Alexandre indique les noms des quelques princes dont on n'a pas de monnaie, par suite sans doute de la brièveté de leurs règnes, puis ceux des élus, grands prévôts, mambours, institutions religieuses qui ont soit partagé soit usurpé pour un temps le privilège du souverain de battre monnaie, ou qui, comme le chapitre de Saint-Lambert à partir du XVIIe siècle, en ont usé à sa place pendant les interrègnes.

Bien que ce privilège important eût été accordé à nos évêques dès le Xe siècle, on n'a pu reconnaître avec assurance jusqu'ici les espèces fabriquées par eux avant Théoduin de Bavière, vers l'an 1050.

Jamais, au surplus, les visiteurs liégeois n'auront rencontré un ensemble de pièces de leur pays pareil à celui que forment à l'Exposition les collections fraternellement juxtaposées du Séminaire et de l'Université.

Celle-ci ne posséda primitivement que le médailler des six cents pièces de feu M. le chanoine Bellefroid, médailler déjà fort beau sans doute, puisqu'il contenait entre autres raretés la médaille d'or commémorative de l'inauguration du Pont-des-Arches en 1663, médaille dont on ne connaît qu'un seul autre exemplaire.

On sait la générosité avec laquelle feu M. Félix Capitaine légua, en mourant, à la Ville, sa collection de monnaies liégeoises : elle comprend plus de douze cents types dont le catalogue a été dressé par les soins intelligents de MM. Henri Helbig et Grandjean. On peut l'admirer à côté d'une autre collection, d'un tiers moins nombreuses, mais qui réunit peut-être plus de raretés, celle du Séminaire épiscopal, formée à Saint-Trond par les soins de M. le chanoine Schryen, et dont notre jeune *Société d'art et d'histoire du diocèse de Liége* tiendra sans doute à honneur de nous donner un jour le catalogue scientifique, commencé, il y a quelques vingt ans, par M. le chanoine de Groutars.

De prime-abord, beaucoup ne comprendront pas l'intérêt que peuvent offrir tant de mauvais sous, bossués, cassés, mal frappés, mal conservés, et presque indéchiffrables : ils contiennent cependant des indications précieuses pour l'historien, en lui assurant les moyens d'établir une chronologie, pour l'archéologue en lui révèlant costumes, mobilier, usages d'une époque. Voudriez-vous connaître l'histoire du *Perron liégeois* ? A mon humble avis, vous la trouverez écrite bien mieux dans nos monnaies que n'importe en quelle dissertation savante.

Le Perron le plus ancien que l'on connaisse — une croix hissée sur trois marches, — apparaît dans un triens, ou tiers de sol, frappé par un roi mérovingien, en contrefaçon partielle d'une monnaie de l'empereur Justin. Nous ne le retrouvons ensuite, au pays de Liége, que sur les pièces d'un prince-évêque du XIIe siècle, Raoul de Zahringhen, où il se dresse entre le buste d'un pontife bénissant son peuple, et la figure d'un acolythe porte-flambeau représentant ce peuple.

Si petite et si grossièrement rendue que soit cette scène, on distingue parfaitement le montoir de quatre marches, la croix antique et la colonne qui les réunit. Il faut croire toutefois que le célèbre insigne de la liberté liégeoise n'était pas alors un monument bien caractéristique ou depuis longtemps connu, car à côté de sa représentation se lit cette explica-

tion : *Peru voc (vocatus).* — « *Ce qui s'appelle le Perron* ! »

On sait que le monument qu'enleva Charles-le-Téméraire après avoir pillé Liége , et que sa fille Marie de Bourgogne rendit à nos pères, en 1478, se trouvait, de fait, l'emblême de notre art national en même temps que l'insigne traditionnel de nos franchises : il était tout entier de cuivre. De la confection du Perron en ce métal date, sans doute, l'apparition des lions aux pieds de ce monument : comme on peut le voir à l'Exposition , c'est sur des lions de cuivre ou d'autres animaux du même genre que reposent dès le XIVe siècle, nos grandes pièces de dinanderies, chandeliers pascals, chandeliers d'élévation, ou lutrins.

Complète est donc l'erreur des étymologistes qui prétendent faire dériver le mot Perron de *pin rond* ; la pomme de pin n'entra que plus tard encore dans la décoration du célèbre emblème, et ne consista peut-être tout d'abord qu'en une boule semblable à celle qu'on plaçait, comme un insigne de souveraineté, dans la main des empereurs ou des rois. C'est du moins ce qu'on peut entendre de l'explication qu'un des beaux esprits de la cour de notre Ernest de Bavière, un peu trop épris, comme on l'était au XVIe siècle, d'imaginaires origines romaines, le poète Jean Polit donnait des armoiries de Liége :

Liégeois, c'est le blason de ton pays hautain
Tel que le lui donna Saint Hubert Aquitain.
Tu vois haut élevée une ronde colonne,
Signe de liberté, municipe de Rome.
Tu vois aussi la Croix sur sa cime honorée,
Signe que la province en Dieu prend sa durée.
Et puis la pomme *ronde* au dessus pour signal
Que tout l'estat se tient par droit impérial.
Mais qu'est-ce des lions au bas de l'écusson
Soutenant ce pin droit d'une brave façon ?
Ce montre que les tiens, pour la foi et patrie,
Hardis comme lion, hasarderaient leur vie.

Pas un mot des trois Grâces payennes par qui la pomme de pin est aujourd'hui soutenue sur le perron

moderne de la fontaine du Marché : elles sont la plus récente et la plus malheureuse ajoute faite au vieux blason de nos pères. Le signe national de la liberté liégeoise ne fut à sa naissance que le signe du christianisme, la Croix, plantée par nos premiers missionnaires sur notre sol délivré des servitudes du paganisme.

Nous retrouvons comme un vague souvenir de cette origine dans l'attribution que fait le poète, de l'institution du Perron *à Saint-Hubert l'Aquitain* ; nous le retrouvons aussi dans cette toile de Bertholet Flémalle, prêtée par le musée de Lille à notre Exposition de tableaux liégeois, dont elle est une des œuvres les plus remarquables. Le peintre y a représenté l'humilité de saint Lambert qui, chassé de son siége, en exil à Stavelot, s'y soumit si strictement à la discipline monastique qu'une nuit, obéissant même à la méprise de l'abbé par qui il n'avait pas été reconnu, il s'en fut suivant son ordre, en plein hiver et sous la neige, attendre le lever du jour en prière devant la Croix du préau.

Des légendes liégeoises voulaient que la croix devant laquelle avait ainsi veillé le patron du pays fut l'origine du Perron de sa capitale. Bertholet n'a pas manqué de recueillir cette tradition, et le symbole chrétien aux pieds duquel il a peint l'évêque, agenouillé encore au moment où les moines surpris et confus viennent l'y retrouver, est le symbole même de la liberté liégeoise : c'est notre Perron représenté dans le style du XVIe siècle, avec la croix pour couronnement, et pour soutien une colonne qu'on croirait détachée de l'architecture du palais d'Erard de la Marck.

La croix était si bien, d'ailleurs, la pièce fondamentale du monument historique, que même à l'époque de la révolution liégeoise, elle orna encore — nos collections de médailles continuent d'en faire foi — les insignes de nos patriotes insurgés : elle n'en disparut un instant, que lorsque tout emblême du culte fut proscrit par les despotes étrangers, séides de la Terreur. C'est donc aux pratiques de ces gens que revient notre admi-

nistration communale quand, au mépris de l'histoire et de toutes nos traditions, elle enlève la croix des armoiries sécularisées, du blason falsifié de la ville de saint Lambert.

Les renseignements que la numismatique du pays de Liége nous donne sur le *Perron*, elle nous les offrirait au besoin sur bien d'autres points, les écussons, le mobilier, maints usages et maintes institutions de nos pères: aussi ne peut-on que souhaiter de voir recueillir, étudier de plus en plus soigneusement ces pauvres vieilles monnaies, d'autant plus rares, hélas ! que bien peu, parmi les plus anciennes surtout, ont échappé aux ravages du temps, et que vraisemblablement l'abondance n'en fut jamais considérable.

Dans le cours de l'onzième siècle par exemple, les paiements se faisaient bien plus au poids du métal qu'en espèces monnayées: lorsque Godefroid de Bouillon avait recueilli l'héritage paternel dont une partie devait revenir au monastère de Saint Hubert, c'était au poids encore, même en brisant candélabres, plats et coupes, qu'on s'était partagé le trésor du défunt; et lorsque notre prince Obert acheta le château de Bouillon, de ce Godefroid partant pour la croisade, ce fut avec les dépouilles de nos châsses, avec l'or ou l'argent des ornements sacrés de l'église de Liége qu'il paya la conquête du tombeau du Sauveur.

On ne sera pas surpris, après cela, que plus rien ne nous reste des bijoux, de l'orfèvrerie civile de cette époque, et que nous n'en ayons guère gardé que quelques cors d'ivoire. Ceux-là du moins ne pouvaient être monnayés, et cependant, comme tous les objets de valeur du temps, on les employa parfois à des échanges commerciaux : ainsi, dans notre Ardenne, un de ces cors, conservés jusqu'aujourd'hui dans l'église de saint Hubert, a-t-il été troqué alors contre un cheval.

XI

XIIe Siècle

Une pierre encastrée, place Saint-Pierre dans la maison de M. le conseiller communal Bourdon, maison habitée presque exclusivement depuis le XVe siècle par des chanoines de l'ancienne collégiale du saint apôtre, intrigue, depuis des années, messieurs les archéologues. L'Exposition nous en offre une reproduction en plâtre fort exacte (I. 228.) L'œuvre qui date du XIIe siècle, a dû se trouver originairement au dessus du montant d'une porte, et se donne elle-même pour une énigme : « *mysticum Apollinis*, » le secret d'Apollon.

Ce mystère, les savants de l'Europe entière, de Paris à Saint-Pétersbourg, se sont efforcés de le percer : aucun n'a pu découvrir encore une interprétation acceptable pour tous. Rien de bien extraordinaire cependant dans les trois médaillons qui décorent cette pierre : dans le plus haut, une sorte de personnage princier semble tendre la main vers un autre personnage masculin, qui du sein du médaillon de droite lui offre à genoux un vase de miel, tandis que dans le troisième une femme, agenouillée aussi, lui présente également deux vases d'absinthe, sans obtenir, celle-là, qu'il se retourne vers elle.

On croit lire sur le principal personnage le nom l'*Honneur*; au-dessus de celui qui présente le miel on distingue parfaitement : *le Travail* ; sous le troisième, porteur de l'absinthe, on veut deviner : *la Sollicitude.* Le secret d'Apollon serait celui-ci : l'*Honneur* récompense le travail productif, en dédaignant ce vain labeur qui n'aboutit qu'à donner de la mauvaise drogue. Telle est l'interprétation proposée par M. Jules Helbig, et en faveur de laquelle il allègue que, vraisemblablement, cette sculpture symbolique était la mystérieuse enseigne d'une de nos écoles du XIIe siècle, de l'école de la collégiale saint Pierre, par exemple.

D'autres savants, M. le président Schuermans tout

d'abord, ont suggéré des solutions différentes; bref, si vous pouvez trouver, ami lecteur, quelque explication propre à les rallier tous, ne manquez pas de la produire. Si vous ne vous sentez pas le goût d'être l'Ædipe de ce sphinx du moyen-âge, contentez-vous d'admirer le talent dont nos tailleurs d'image ont fait preuve en fixant dans la pierre cette vivante énigme, et passons à une autre sculpture, du même siècle, plus belle assurément, et plus claire : la *Vierge, sedes sapientiæ* «trône de sagesse » de l'église St-Jean (I. 229).

Elle est en bois, ce que notre Vierge de don Rupert est en pierre : la plus ancienne représentation de Notre Dame en Belgique; elle révèle à coup sûr un ciseau ferme, sûr, plein de foi et des mains remarquablement habiles. Ce teint bruni par le temps ne ravit pas tout d'abord : l'éclat de ces yeux de verre bleu commence par paraître assez étrange, mais convenez que cette Mère, si justement heureuse et fière de son divin fils, trône avec une majesté sereine sur ce siége roman, écrasant de son pied chaussé de rouge le serpent vert aux aîles brunâtres, drapée avec ampleur dans le royal vêtement d'or et le front ceint d'une couronne fleuronnée ornée de pierreries.

Des cabochons de verre, dont des fonds de couleurs diverses varient les chatoiements, ornaient le trône et la ceinture de la Vierge, le col de la tunique de l'enfant et achevaient de répandre un aspect de magnificence sur cette représentation, en grandeur naturelle, de la mère de Dieu. Plusieurs de ces ornements ont disparu ; des dégradations, réparables toutefois, ont de ci de là, entamé la composition. Elles ont du moins permis de constater l'habileté, les soins minutieux de l'artiste du douzième siècle. Il avait revêtu, tantôt d'un encolage à plusieurs couches, tantôt d'un léger parchemin le bois de sa statue avant d'appliquer la polychromie et de là ces plis souples et doux, cette absence d'anguleuse raideur.

Quel est l'auteur de cette œuvre, la plus belle incontestablement de toutes nos vieilles images de Notre Dame ? C'est le secret non plus d'Apollon, mais de Dieu,

et sans doute de l'humilité d'un cloître. On sait seulement que cette majestueuse image ne vient pas,comme il a été trop souvent répété, de l'Eglise détruite de Saint-Adalbert; elle a toujours appartenu à Saint-Jean.

D'anciens paroissiens,encore en vie, de St-Adalbert, n'ont aucune souvenance de l'avoir jamais vue dans leur petit sanctuaire. Saint-Jean n'a reçu de ce sanctuaire que la Vierge actuellement placée à l'autel de Notre-Dame du Rosaire, et un maître de confrérie qui aida en 1809 au transfert de cette dernière statue, feu M. Jacques-Joseph Dupuis, se souvenait à merveille de l'y avoir portée seule.

Il y a plus : un de nos antiquaires les plus curieux du passé de notre ville, feu M.Epiphane Martial, eut un jour la bonne fortune de rencontrer à Bruxelles une gravure, XVIe siècle , de notre belle Vierge assise dans une niche romane, entourée d'*ex-voto*, bras, jambes et béquilles avec cette inscription : «*Notre-Dame des Miracles en l'église St-Jean évangéliste à Liége.*» On n'a pu malheureusement retrouver cette précieuse image ; mais un fait est constant : c'est qu'au début de ce siècle, notre statue était appendue, dans les cloîtres, au-dessus de la porte du bureau actuel de la recette de la fabrique, où se trouve encore la salle gothique affectée autrefois au service du trésorier.

Des débris de la chaîne qui attachait alors la statue sont encore suspendus à ces flancs, et le caractère de ces débris permet de croire que cette place avait été donnée à la madone antique, en 1754 seulement, lorsque la vieille église romane de Notger tomba sous les coups de prétendus restaurateurs pour faire place à la construction moderne élevée d'après les plans de l'italien Pisoni et sous la direction de Barthélemy Renoz.

On finira, je l'espère , par retrouver la gravure; on n'attendra pas, j'en ai pour garant le zèle intelligent de M. le chanoine Meyers, curé de St-Jean , qu'elle ait été retrouvée pour rendre au culte cette fière et précieuse statue, trop longtemps renfermée dans l'ombre d'une sacristie ; et la vierge *Trône de Sagesse*, Notre-Dame des Miracles , reparaîtra bientôt triomphante

dans quelque édicule d'un style digne de ce trésor, et dans les cortéges sacrés de la basilique de Notger.

Le monument, toutefois, qui semble devoir rester la plus célèbre des œuvres d'art ancien que Liége a gardées de ce siècle est la cuve baptismale, maintenant déposée en l'église Saint-Barthélemy, après avoir été, dans l'église aujourd'hui détruite de Notre-Dame-aux-Fonds, baptistère de la cathédrale liégeoise, le vase gran liose et sacré duquel a coulé, pendant sept cents ans, sur vingt-cinq générations de Liégeois, le sacrement de la régénération.

Haute de 60 centimètres, plus large que haute, et presque cylindrique, elle nous présente dans les scènes fondues et ciselées en demi-relief sur ses flancs, l'histoire même du baptême chrétien. Voici saint Jean prêchant la pénitence et annonçant au peuple la prochaine institution du mystère ; le voici versant l'onde encore symbolique sur quelques Hébreux ; le voici la répandant, confus, sur l'humilité volontaire de Jésus-Christ ; voici Pierre, le Chef de l'Eglise nouvelle, donnant le vrai baptême au centurion payen et affirmant, contre les reproches de l'exclusivisme de certains de ses disciples, que tous sont appelés à entrer dans cette Eglise; voici, enfin, saint Jean le répandant au nom de la Trinité sacrée, sur le front du philosophe d'Ephèse.

Ainsi les yeux des fidèles pourront lire dans ce cuivre l'histoire de l'institution divine et des débuts apostoliques du premier de nos sacrements. Aussi pourront-ils en suivre les détails avec d'autant plus de respect qu'un art, à la fois naïf et achevé, a fait vivre dans le métal ces figurines expressives, divines, recueillies, attentives ou respectueuses. Physionomies, attitude des personnages et composition des scènes tout révèle la main d'un maître.

Faut-il attribuer à ce maître encore les douze bœufs qui, en souvenir de leurs devanciers porteurs de la mer d'airain des ablutions au temple de Jérusalem, soutiennent ici la cuve baptismale — ou croire que ces animaux auraient été, comme on l'a prétendu, le généreux sou-

venir donné par l'empereur Henri V à notre prince-évêque Obert en retour de la part vaillante prise par la chevalerie liégeoise à la conquête de Milan ?

Il importe assez peu que ce support original soit sorti de la fonte et du marteau du même artiste : ce qu'il y a pour nous plaisir à constater, c'est que ce monument est à la fois le témoignage de la générosité du doyen Helin, de Notre-Dame-aux-Fonts, et l'honneur de Lambert Patras, le fier batteur de Dinant qui le fondit en 1112.

Qu'on juge par cette grande œuvre, de celles que pouvait enfanter en ce temps notre art national : on ne saura contester qu'il était arrivé à un point de développement égal à celui où venaient d'atteindre, grâce aux évêques et aux cloîtres, les écoles de Liége, alors l'Université de la chrétienté.

XII

Nos autels du Moyen-Age

Avec le treizième siècle arrive un style nouveau, le style ogival, qui régna sans conteste jusqu'à la prétendue Renaissance du seizième et dont les monuments les plus splendides nous ont été conservés dans la pierre ou le métal, dans les temples magnifiques de cette période ou dans des châsses célèbres qui marquent en quelque sorte la pleine floraison de l'orfèvrerie chrétienne.

L'Exposition a permis de constater une fois de plus quel rang d'honneur nous tînmes alors dans ces joûtes pacifiques de l'art, inspiré par la foi — et comme ce domaine du métal est bien, entre tous les domaines de l'expression matérielle du beau, celui où triomphent le mieux la valeur et le talent liégeois.

Vous plairait-il suivre à travers ces siècles l'histoire du mobilier de nos autels ? Ces autels — parfois une simple dalle posée sur quelques colonnettes, comme celui de Bastogne l'est encore, restèrent jusqu'à la fin de

l'époque romane, jusqu'au douzième siècle, des tables de sacrifice, libres de toute surcharge. Sur eux point de tabernacle, point de chandelier : point de croix même! La croix se dressait à quelque distance ; des lustres voisins recevaient les cierges, et les saintes espèces étaient conservées, soit en quelque armoire ouverte au côté de l'autel, soit dans un vase, le plus souvent une colombe suspendue au-dessus, et enveloppée dans une tenture, une petite tente, d'où le mot *tabernaculum*. Nos pères croyaient alors, en s'abstenant de rien poser sur la table du mystère, témoigner plus de respect pour celle-ci : ils la voilaient, lorsqu'elle était inoccupée, sous les riches étoffes que mentionnent les inventaires, et en ornaient aux jours solennels la devanture de ces retables précieux, signalés avec tant de soin dans les mêmes documents.

A partir du XIIe siècle la colombe eucharistique fit place à ces petites pyxides, le plus souvent sans support, dont on comprendra d'autant mieux les proportions modestes, que les fidèles ne communiaient qu'à la messe ; qu'on n'exposait pas le Saint-Sacrement ; qu'on ne le porta même en procession, ce semble, que lorsque la célébration de la Fête-Dieu eut atteint ses derniers développements. On s'expliquera dès lors que le plus ancien ostensoir du pays soit celui d'Herkenrode, porche minuscule d'une chapelle ogivale surmontée par le groupe du Christ en croix, petit chef-d'œuvre de grâce, de l'art le plus délicat, ciselé en 1286 par un artiste inconnu, bien moins pour servir à l'exposition des saintes espèces, que pour conserver, visible à tous les yeux, une hostie miraculeuse.

Les visiteurs désireux de se rendre compte de la manière dont les artistes chrétiens ont sculpté la croix dans le cours des siècles ont pu le faire aisément en examinant les vingt quatre spécimens, exposés par le Musée diocésain , la Cathédrale, les églises de Sainte-Croix à Liége, de Tongres, de Solières, et MM. Frésart, Poswick, Renard, et comte Van den Steen de Jehay.

Pendant les premiers temps, ces croix ne portaient

point l'image du Sauveur, on ne les ornait en général que de reliques : du XIIe siècle datent les plus anciennes de l'Exposition : le Christ y est représenté, revêtu d'une sorte de jupon, le *perizonum*, qui descend de la ceinture aux genoux, et les pieds attachés par deux clous.

Dans les plus vieilles reproductions de ce temps, il ne porte même pas de couronne, et parfois la main divine apparaît au-dessus de sa tête pour le bénir. Les pieds posés l'un sur l'autre et le *perizonum* remplacé par une ceinture d'étoffe caractérisent toujours une époque moins éloignée de nous.

Des spécimens exposés, il semblerait aussi résulter que les artistes liégeois ont laissé aux Limousins l'emploi de l'émail et des vives couleurs, aux Espagnols l'usage de la polychromie sur ces croix qui servaient à la fois au moyen-âge, à décorer le haut de l'autel et à guider les processions; ils s'attachaient de préférence à orner de rinceaux gravés les plaques de métal dont ils formaient ou revêtaient les bras de la croix, et à donner l'expression la plus religieuse au Dieu sauveur représenté en cuivre doré.

On pourra remarquer particulièrement sous ce rapport le crucifix de cette matière (116) au musée diocésain, crucifix dont la tête semble détachée d'une œuvre du fondeur de la cuve baptismale de saint Barthélemy. La gravure incontestablement mosane de la Croix de Solières (122) avec ses rinceaux rudement taillés, mais d'un bel effet de décoration, de même que la haute croix de Tongres, avec sa succession de nœuds ciselés en argent doré autour de la hampe, n'attireront pas moins l'attention.

A une date plus récente, on ne se contenta plus comme à Solières, de fixer au milieu de ces feuillages gravés des cabochons de cristal : on composa même les bras de la croix de morceaux de ce cristal enchâssés dans des montures d'or, de vermeil ou de cuivre doré à redents fleuronnés : l'église de Tongres encore, nous a envoyé deux spécimens curieux de ce goût du XVe siècle.

Au seizième, l'expression religieuse a le plus souvent tout à fait disparu de la figure du Sauveur sur les croix ordinaires où la pacotille va remplacer l'art, et les croix de procession prennent de ces proportions monumentales dont le plus brillant exemplaire nous vient de l'église Ste-Croix (132).

L'époque des beaux crucifix d'autel va passer ; les temps devenant de plus en plus utilitaires, on finira dans les salons par accommoder, très richement, mais très peu religieusement, le Christ en pendule, comme dans ce crucifix original venu à M. Poswick de la chapelle du prince-évêque d'Oultremont, et dans cette croix liégeoise en ivoire, palissandre et nacre de l'époque Louis XV (137) où un cadran, mû par quelque ingénieux mécanisme marque l'heure au-dessus de la tête ou sous les pieds du Sauveur : ces bijoux ont demandé bien du travail, révèlent une rare habileté d'exécution sans doute, mais c'est la curiosité qu'ils provoquent et non plus la dévotion comme nos simples croix du XIIe siècle.

Le XIIIe siècle admit à demeure sur l'autel, avec la croix et l'évangile, deux chandeliers sans plus, et cette règle fut suivie jusqu'au XVIIe, mais pour l'élévation on en allumait jusqu'à la communion, d'autres plus grands aux côtés de l'autel. Au début de la période ogivale ces divers chandeliers reposaient presque uniformément sur trois pieds et ceux-ci consistaient le plus souvent en chimères ou dragons, écrasés, ce semble, sous le poids du flambeau divin : ce socle était orné parfois d'émaux représentant un animal symbolique, une forteresse, une armoirie Les socles circulaires appuyés sur des pattes, des têtes de chiens ou des lions accroupis, ne succèdent aux triangulaires qu'au cours du quatorzième siècle; les bassinets crénelés n'apparaissent qu'au XVe; sur les exemplaires exposés par les églises de Leau, Saint-Gangulphe de Saint-Trond, ou Saint-Gilles de Liége; ceux de M. Wilmotte nous montrent que pendant le seizième, la forme ronde a continué de dominer dans les pieds, les tiges annelées et les bassins.

Ce qui toutefois caractérise jusque plus tard tous les chandeliers d'autel c'est une exiguité de taille aussi surprenante pour notre ignorance des usages liturgiques qu'elle était parfaitement raisonnée chez nos pères : les plus anciens spécimens de ces chandeliers, exposés par M Frésart, ne mesurent pas vingt-cinq centimètres de haut, et cette taille ne se doubla pas avant la Renaissance; les cinquante centimètres ne commencent à être dépassés dans notre collection liégeoise qu'au XVIIe siècle, par des chandeliers d'argent de St-Jacques. Nos pères, en effet, — et qui pourrait les en blâmer? — estimaient que c'eût été manquer de respect que placer à côté de l'hostie, du calice ou d'un ostensoir de taille réduite, ces ornements beaucoup plus considérables; qu'il eut été de mauvais goût d'écraser ainsi le principal sous les dimensions exagérées de l'accessoire, comme d'élever de grosses machines pour soutenir une mince baguette de cire et d'allumer à si longue distance de l'Eucharistie ces flammes si minces destinées à brûler pour elle, tout près d'elle. Porter ce petit feu symbolique est en définitive la raison d'être du chandelier : pourquoi dès lors le moyen doit-il revêtir des proportions à faire oublier absolument ce but ?

Et ne m'opposez pas les dimensions gigantesques des vieux chandeliers pascals : le même respect de la destination liturgique commandait au contraire de donner les proportions les plus remarquables au support du grand flambeau chargé de représenter dans l'église, du Samedi Saint à l'Ascencion, le Christ triomphant et glorieux. Admirez donc et la pensée et l'exécution de ce superbe chandelier de laiton, à N.-D. de Tongres, véritable perron de cuivre posé, comme l'était le nôtre sur trois lions, avec sa tige ornée de bagues moulurées, son bassinet décoré du feuillage et des fruits du chêne, les larges girandoles écusonnées qui s'accrochaient à ses flancs, et cette inscription qui nous donne la date et le nom wallon de l'auteur : *Jehan Joses de Dinant en l'an* 1363.

Admirez plus encore ce géant de Léau, haut de près de six mètres, avec son lutrin de cuivre, sous la statuette du patron, en cuivre aussi; avec son bouquet colossal de rinceaux grandioses et de grappes de raisin soutenant six bassins; puis plus haut cette touffe nouvelle de branches élevant autour de la croix qui surmonte cet arbre de laiton les statuettes de la Vierge, de Ste-Madeleine et de saint Jean : et convenez qu'au milieu et au-dessus de ces saints, les privilégiés du Sauveur, au-dessus de cette auréole de lumières, le cierge du Christ devait rayonner d'un tout particulier éclat!

Ce monument, sans rival dans la chrétienté, n'est plus l'œuvre d'un dinantais : Dinant avait été ruinée de fond en comble par le duc de Bourgogne, quand Renier Van Thienen fondit cette pièce et Renier était alors à Bruxelles, un de ces vaillants artistes qui ne craignirent pas de reprendre la succession de la capitale de la dinanderie. Aussi ne suis-je pas étonné du prix qu'attachèrent à la conservation de ce chef-d'œuvre les fidèles de Léau. Ils possédaient autrefois pour clôturer le chœur de leur église un *tref* ou haute barrière sorti des mains du même fondeur, aussi splendidement ouvragé. Cette clôture, faut-il le dire, fut aliénée, dans d'excellentes intentions sans doute, mais de la façon la plus détestable par un ancien curé de cette église; le digne homme avait même fait marché avec son acquéreur pour notre chandelier pascal, et le géant renversé du temple était chargé sur le chariot qui l'allait emporter quand la population s'émut: les femmes indignées, les paysans, bêches ou fourches au poing, se rassemblèrent autour de l'équipage ravisseur: l'acquéreur voulut détaler au plus vite avec son trésor: halte-là! on lui eut fait un mauvais parti et même au curé du lieu, si le marché n'avait été rompu, et le monument réintégré dans l'église. Pour cette fois, le peuple s'était montré plus conservateur que ses chefs : sans cette émeute de village, le chandelier de Léau ornerait peut-être, comme la célèbre dinanderie des fonts baptismaux de Saint-Pierre de Louvain, quelque musée anglais!

A défaut de ces chandeliers dont nous surchargeons l'autel , comme d'une forêt de haute futaie, nos pères avaient un autre mode d'illumination qu'ils utilisaient, non sur cet autel, mais dans la nef : les couronnes de lumière. L'Exposition n'a pu nous faire voir que deux lustres en laiton du XVIe siècle, l'un de M. de Pitteurs, l'autre, bouquet de tiges ouvragées, à l'église de Léau. Bastogne conserve du même siècle une de ces couronnes, en fer forgé. Aix-la-Chapelle en a pu sauver une en cuivre plus ancienne et plus remarquable : elle ne mesure pas moins de 8 mètres de circonférence et peut porter 48 cierges. Qu'on juge par là de la dimension que devait offrir celle dont saint Poppon avait fait présent dès 1039 à l'abbaye de Stavelot ; tout entière d'argent et de cuivre doré, elle ne comprenait pas moins de soixante douze chandeliers dans sa circonférence ! Qu'on juge aussi de la grandeur de la célèbre couronne de Saint-Lambert D'après l'image que nous en a gardée une estampe représentant l'exposition du corps du bourgmestre Laruelle, elle devait envelopper, dans le circuit crenelé de ce rempart léger, dont des tiges de bobêches constituaient les tours lumineuses, un espace bien plus large encore !

A défaut de chandeliers toujours, ce qui décora l'autel, dès qu'on ne crut plus devoir tenir, sous les parements sacrés, sa table pure de tout ornement, et alors surtout qu'on s'apprêtait à lui donner pour fond ces rétables originairement posés devant, ce furent les reliquaires, les bustes de saints tout d'abord.

L'usage de renfermer les chefs de nos saints dans ces bustes est peut-être antérieur à l'an mil ; l'un des plus anciens que possède la Belgique appartient au douzième siècle et au pays liégeois: c'est cette tête de saint Alexandre, grandeur presque naturelle en argent repoussé, posée sur un socle quadrangulaire orné d'émaux et dont notre église de Xhendelesse a eu le malheur de se dépouiller au profit du musée d'antiqnés de Bruxelles. L'Exposition nous en a fait voir deux autres, à Notre-

Dame de Tongres, et du XIVe siècle, celles-là : l'une en bois doré, enchassée dans une garniture métallique et décorée de plaques ajourées et de rosettes en argent, porte sur la poitrine un gros cabochon : c'est le chef de sainte Olive ; la seconde, décorée d'un cabochon semblable et le front ceint d'une couronne fleuronnée est tout entière en cuivre ciselé, et je ne sache pas que notre orfèvrerie ait produit dans ces proportions un visage plus candidement recueilli, plus virginal et plus charmant que la douce figure de cette jeune et royale martyre, sainte Pynose.

L'Exposition ne nous a pas offert de reliquaire en forme de bras : ils sont, cependant, assez nombreux ; le trésor de Tongres notamment en renferme plusieurs : c'était double bonne pensée de rappeler aux fidèles par cette forme de membre la nature de la relique enchâssée, et par le geste de bénédiction donné à ce bras, les grâces que procurait l'intercession du saint.

On verra par les œuvres du frère Hugo, que nos artistes surent même ciseler la forme peu poétique du pied en vase religieux, et l'inépuisable trésor de Tongres nous a montré, dans une partie seulement de sa douzaine de statuettes-reliquaires (34-39) de la première moitié du XVe siècle, avec quelle habileté nos orfèvres marièrent la dorure à l'argent, traduisirent sous leur ciselet l'expression de la piété et arrivèrent à composer, dans ce cénacle de statuettes brillantes et calmes à la fois, la plus belle décoration dont on put orner un autel.

Les couvertures travaillées d'évangéliaires servirent aussi à cette décoration, en même temps qu'elles témoignaient de la vénération des fidèles pour la parole de Dieu. L'usage en remonte, comme on sait, aux premiers temps de l'évangélisation de nos contrées ; on verra qu'il s'est prolongé jusque dans les derniers. Même après le chef-d'œuvre du Frère Hugo, la couverture du XIVe siècle, dont Tongres a revêtu un évangile du Xe, avec sa Vierge mère debout entre les saints Pierre et

Paul, sous une arcade trilobée, avec ses rinceaux et ses figurines de saints en bordure, avec ses gros cabochons saillants pour protéger contre l'usure l'ensemble de ce travail en repoussé - - nous offre encore un type intéressant, bien que beaucoup plus rude et moins achevé, de la manière dont l'art au moyen-âge entendit cette ornementation.

Il n'est au surplus pas de forme gracieuse que l'on n'ait adoptée alors pour conserver sur l'autel les restes précieux des saints.

Et il ne faudrait pas croire que l'orfèvrerie de ce temps n'a traité avec sa délicatesse artistique que les plus vastes compositions; nous retrouvons la marque du même talent, de la même entente de la décoration, parfois d'une simplicité plus élégante encore dans les moindres objets qui nous sont restés de cette époque : c'est de quoi le visiteur de l'exposition aura pu se convaincre en étudiant par exemple, ce fin reliquaire (41) des Carmélites du Potay. Il mesure à peine vingt centimètres de haut, dont une bonne partie est occupée par le petit cylindre de verre dans lequel les reliques étaient placées; mais la dorure, la gravure, la ciselure et les nielles sont si jolment unies dans ce travail; ce pied à nœud ajouré, cette couronne légère de feuillage et de grappes qui supportent le cylindre et qui le couronnent, ce pinacle élancé qui l'achève et ces mignonnes pommes de pin mêlées à cette flore ne font-ils pas de ce vase un bijou exquis ?

On aura pu remarquer, dans le même genre, mais dans des proportions plus grandes et bien traitées le reliquaire de Kermpt (43).

Dans d'autres pièces — ainsi le reliquaire de Saint-Ursule à Tongres (42), deux anges, en argent doré, soutiennent avec respect la tourelle de verre cerclée et couronnée d'ornements d'argent, qui reçoit les restes des saints; —ou bien le cylindre de cristal, posé horizontalement sur un pied élégant, occupe, comme dans l'exemplaire de Saint Jacques (44), le centre d'un merveilleux édicule d'orfèvrerie surmonté d'une sorte de

minuscule fenêtre, sans verres mais aux sveltes rosaces, aux fins menaux et contreforts d'argent doré.

Parfois encore l'ostensoir a pris par avance la forme de ceux que nous réserverons au Saint Sacrement. L'un des plus intéressants de ce genre est celui du XVe siècle dans lequel on conserve, à Maeseyck les fragments, de ce cierge miraculeusement rallumé chaque fois que Satan l'éteignait pour empêcher les saintes abbesses Harlinde et Relinde d'achever la copie de leur précieux Evangeliaire.

Trois autres enfin e Saint-Léonard de Leau, de Saint-Jacques à Liége et de Notre-Dame de Tongres (45-47) forment de petites châsses, réduction des grands sarcophages, non moins finement ouvragées et portées sur un pied de remontrance. Celle que M. Frésart a recueillie dans les débris dispersés du trésor du Val-Benoît, reproduit aussi la forme de ces châsses (20) mais repose directement sur un petit socle.

Parmi les pièces les plus précieuses réservées aux jours solennels pour la décoration de l'autel figuraient surtout ces châsses d'une dimension moyenne qu'on revêtait tout entières d'émail.

Aussi l'une des pièces les plus intéressantes pour l'histoire de l'émaillerie nationale est-elle cette châsse hutoise, longue et haute au plus d'un demi mètre, nommée de saint Marc, parce qu'elle sortait seule à la procession des Rogations : elle nous offre, en effet, quelques unes des plus larges plaques d'émail conservées jusqu'en nos jours, et un travail de gravure particulier aux artistes mosans. Souvent décrite par les archéologues français, dont certains s'imaginent même avoir découvert les premiers sa valeur, elle est attribuée par ces derniers à l'art byzantin — erreur d'autant plus profonde qu'elle porte en soi plus qu'aucune autre pièce les caractères de l'émail liégeois. Celui-ci avait depuis longtemps oublié les traditions de Byzance et se distinguait aussi des célèbres produits de Limoges par l'harmonie plus douce et moins criarde des nuances employées, par la variété des composi-

tions, l'abondance des personnages et des inscriptions; il se caractérisait tout particulièrement par ce mélange si remarquable en cette châsse, des plaques gravées sur cuivre avec les larges champs des pâtes métalliques.

L'émail, en effet, ne semble ici faire l'office que d'une sorte de tapisserie ou d'un de ces fonds coloriés des miniatures anciennes ; l'artiste, par une fantaisie locale et avec une hardiesse technique assez rare, a même varié ce fond en le partageant en carrés oblongs de nuances diverses, sans bandes ou cloisons apparentes pour séparer ces nuances. Sur ce fond se détachent en gravure de cuivre, dessinées à grands traits, dans le style des miniatures de ce XIIIe siècle, une douzaine de scènes empruntées à l'Evangile et aux actes des apôtres.

Pour se rendre compte des différences qui séparent de l'émaillerie française, la nôtre, proche parente de la rhénane, il n'y avait qu'à comparer la châsse de saint Marc, à ces petits coffrets à reliques, en forme de châsses encore, exposés par MM. de Biolley et Frésart, et d'origine incontestablement limousine. Ces fonds sombres d'émail bleus lapis, rayés d'un bleu plus clair ou de vert d'eau ; ces figurines dont la tête et parfois les mains so tent en relief de la composition, tandis que le reste du corps est simplement indiqué par une gravure plate caractérisent nettement les procédés français.

On pouvait aisément compléter, achever le rapprochement par l'examen d'une autre spécialité de l'émail de Limoges, au XIIIe siècle : ces petites boîtes rondes à couvercle conique, destinées à conserver les saintes espèces, ces pyxides, ou cylindres de cuivre rouge doré (79-86) dont l'émaillerie, de ce bleu lapis ou de ce vert d'eau, consiste d'ordinaire en rinceaux, en étoiles, ou en médaillons circulaires ornés de figures d'anges. La monotonie et la rudesse des lignes, l'abondance aussi de ces pièces nous prouvent que nous nous trouvons plutôt en présence d'un produit industriel que d'une œuvre d'art : impossible de ne pas les placer bien en-dessous des auréoles délicates, des bandes ex-

quises de nuance et de configuration si harmonieusement variées, que nous admirons sur les châsses liégeoises de la même époque.

A en juger par l'Exposition, l'art wallon n'aurait guère à envier qu'un objet à l'art limousin : ce sont ces crosses épiscopales, dont M. Arm. Van Zuylen nous a fait voir (227) un brillant spécimen. Et pourtant, sans parler de la crosse en ivoire du cardinal Jacques de Vitry, d'une si élégante simplicité, celles du XIVe siècle conservée au monastère du Val-Dieu, et du XVe siècle restée dans la main du buste ardennais de saint Poppon, montrent que nos artistes n'ont pas moins heureusement su traiter cet objet.

XIII

Godefroid de Huy et Frère Hugo d'Oignies.

Le temps, et la modestie chrétienne de la plupart de nos artistes du moyen-âge n'ont pas permis à leurs noms d'arriver jusqu'à nous : il en est un toutefois, dont par une rare fortune nous connaissons un peu l'histoire : c'est Godefroid de Claire, aussi nommé le Noble «le plus expert et subtil ouvrier que l'on sut au monde en ce temps, » dit de lui Jean d'Outremeuse. Citoyen de cette ville de Huy dont nous avons vu les relations commerciales s'étendre précédemment jusqu'au fond de l'Allemagne et jusqu'en Angleterre, Godefroid passa plus d'un quart de siècle à voyager de par le monde, ciselant pour les empereurs, les évêques et les grandes abbayes, fietres, châsses, coupes, vases d'autel et autres « bons ouvrages, » choyé des rois et ramassant force écus.

Sa fortune faite, l'amour du pays natal qu'on ne savait quitter alors sans esprit de retour, le ramena dans la ville de Huy : les reliques de saint Domitien, le patron de cette cité, attendaient un reliquaire plus digne d'elles : ce fut à Godefroid de Claire qu'on demanda de le leur préparer, et le 15 juin 1173, l'évêque de Liége, Raoul de Zaehringen, y déposait les restes du bienheureux.

Quelques années après, au même jour, ce furent celles de saint Mengold, autre patron de Huy qui reçurent le même honneur, du même prélat et du même artiste. Mais peut-être alors déjà celui-ci avait-il revêtu l'habit de chanoine régulier de Saint-Augustin ? Toujours est-il que Godefroid résolut de consacrer ses derniers jours au Dieu dont il avait si bien orné les autels, et obtint la faveur de les terminer en cette abbaye de Neumostier où l'avait devancé dans la retraite un autre illustre voyageur, Pierre l'Ermite, le hérault de la Croisade.

Les chanoines avaient d'autant moins fait difficulté de le recevoir qu'il « estait vieux et estait clerc assez.» Ce dernier détail a fait penser , non sans raison, à M. Jules Helbig, que notre Godefroid pouvait fort bien être le même qu'un certain orfèvre G. avec lequel Wibald entretint des relations d'art et une correspondance curieuse.

Grande figure encore que ce Wibald ! Sorti d'une noble famille du nom de De Prez — peut-être de la plus célèbre de l'antique aristocratie liégeoise, il était entré tout jeune dans le cloitre; écolâtre à Waulsort, puis à Stavelot, il avait été placé en 1130 à la tête de ce dernier monastère. Son savoir, sa vertu, son autorité l'introduisirent successivement dans les conseils de trois empereurs Lothaire, Conrard et Frédéric, et après une vie mêlée à la direction des intérêts les plus importants de la chrétienté, ce fut au retour d'une ambassade à Constantinople qu'il mourut en 1158. Les affaires d'Etat dans lesquelles il était employé, ne l'avaient pourtant pas détourné de la direction de son monastère; il en avait étendu, assuré les possessions, par la construction du fameux château de Logne, et l'obtention en faveur de Stavelot d'un diplôme impérial de protection en lettres d'or ; l'on y conserva jusqu'à la révolution française les plus riches témoignages de la piété de Wilbald et de la générosité des princes dont il était le ministre écouté : — une table d'or entre autres, où se lisait la liste des possessions de l'abbaye, et le retable d'or massif qui représentait, devant l'autel ma-

jeur du chœur, les principaux mystères de la Passion du Christ à laquelle assistaient d'un côté l'impératrice Irène et de l'autre Wibald lui-même.

La correspondance de ce grand homme est l'une des plus étendues et des plus intéressantes que l'on ait gardées de ce siècle, et là se trouve notamment cette lettre latine, si piquante et si fine, adressée à un orfèvre G:

« Les hommes de ton art ont souvent l'habitude de ne point tenir leurs promesses, par la raison qu'ils acceptent plus de travaux qu'ils ne peuvent faire. La cupidité est la racine de tout mal. Mais un esprit élevé comme le tien, servi d'ailleurs par des mains habiles et illustres, échappe à tout soupçon de fausseté. Ton art commande la confiance ; ton œuvre est inspirée par la vérité. L'effet répond à tes promesses et tes engagements s'accomplissent au temps fixé. Et si nous avons pensé à te rappeler tes promesses et les obligations contractées envers nous, c'est assurément en écartant la pensée que le dol et la fraude puissent avoir élu domicile auprès d'un esprit aussi distingué. A quelle fin donc cette lettre? Simplement pour que tu t'appliques avec un soin exclusif aux travaux que nous t'avons commandés, écartant jusqu'à leur achèvement toute besogne qui pourrait y mettre obstacle. Sache donc que nous sommes prompt dans nos désirs, et ce que nous voulons, nous le voulons sans retard. Sénèque, dans son Traité des bienfaits, dit : « *Celui-là donne deux fois qui donne vite.* » Après celle-ci, nous nous proposons de t'écrire plus longuement du soin et de la conduite de ta maison, du régime de ta famille, ainsi que des observations relatives à la direction de ta femme. Adieu. »

La réponse de l'artiste vaut la lettre du moine :

« Au Seigneur Wibald, par la grâce de Dieu, abbé de Stavelot et de Corbie, salut et obéissance de son serviteur G. »

« J'ai reçu les avertissements que tu m'adresses et qui découlent du trésor de ta bienveillance, avec autant de déférence que de plaisir. Ils ne me semblent pas moins acceptables par leur utilité et leur gravité que par l'autorité de celui qui les émet. J'ai confié à ma mémoire la garde et je me suis bien pénétré du précepte que la bonne foi doit accompagner mon art, que mon travail doit être inspiré par la vérité, et qu'enfin mes promesses ne doivent pas être vaines.

« Toutefois, il n'est pas toujours possible à celui qui promet de tenir ses engagements ; il dépend souvent au contraire, de celui auquel la promesse est faite d'en hâter ou d'en différer l'accomplissement. Si donc, comme tu le dis, tu es prompt dans tes désirs, et si ce que tu veux, tu veux l'obtenir sans retard, fais en sorte que je puisse courir à l'accomplissement de l'œuvre que tu désires. Car j'y cours et je continuerai à y courir à moins que la nécessité ne m'arrête. Il faut que je te dise que ma bourse est vide et aucun de ceux que je sers par mon travail ne me donne quelque chose. Malgré les luminaires (les chandeliers, peut-être en métal précieux ?) que tu as promis à ma femme, je suis dans les ténèbres, et l'attente où je me trouve du bienfait annoncé, suspend celui qu'à ton tour, tu attends de moi. Et puisqu'il est dans la nature humaine de jouir doublement de l'abondance après avoir souffert du dénuement, je te prie d'apporter le remède, maintenant que tu connais la nécessité. Donne vite, afin de donner deux fois, et tu me trouveras aussi constant que fidèle, et tout dévoué au travail que tu me demandes de faire. Adieu. »

Les adeptes de l'art, on le voit, avaient déjà dès le XIIe siècle la réputation de promettre un peu plus qu'ils ne pouvaient tenir et l'accoutumance d'être souvent plus riches de projets et d'idées que d'écus vaillants ; mais, ainsi que le remarque M. J. Helbig, dont j'ai emprunté la traduction, on conviendra que pour des hommes qui vivaient dans un *siècle de barbarie*, l'abbé de même que l'artiste ne s'exprimaient pas trop mal et s'écrivaient dans des termes qui marquent un certain respect l'un pour l'autre.

Rien n'empêche que cet orfèvre G., correspondant de Wibald, ait été notre Godefroid de Claire, et si ce Godefroid est l'auteur de cette réponse personne ne s'étonnera que les chanoines de Neufmoustier l'aient trouvé assez clerc pour entrer dans leur compagnie. Même au sein du cloître, il ne renonça pas à son art, et Neufmoustier conserva jusqu'au XVIIe siècle une plaque à fermoir admirablement ouvragée dans laquelle le vieux chanoine orfèvre avait enfermé une articulation de Saint-Jean-Baptiste, reçue par lui d'un évêque de Tyr.

Les châsses que ce Godefroid avait ciselées pour Notre-Dame de Huy, ne nous ont guère été conservées aussi intactes que la correspondance de Wibald. L'incendie qui détruisit en 1499 une grande partie des richesses de la trésorerie de cette église, les prétendues réparatious de l'orfèvre Jaspar de Namur en 1560, les mutilations qu'on leur a fait subir pour les introduire dans nous ne savons quelle logette ; les dévastations dont la chasse de saint Domitien fut l'objet en 1762 de la part de voleurs ; enfin le voyage et le séjour de vingt ans qu'elles firent toutes deux en Danemarck, à Altona, pour échapper à la rapacité des larrons de la révolution française, ont rendu méconnaissable l'œuvre du noble Godefroid.

Pensez-donc qu'on a recoupé d'un sixième chacune de ses chasses, partagé entre toutes deux les fonds d'ornement d'or sur bruni dont une seule était décorée, embrouillé presque à plaisir les inscriptions qui les ornaient, remplacé parfois certains détails, certaines statuettes par d'autres détachées d'un troisième reliquaire inconnu, et mêlé effrayamment ainsi des pièces des XII, XIV, XVI, XVII et XVIIIe siècles à la fois ! La chasse de l'apôtre Domitien était entourée par le cenacle des apôtres du Christ; celle du soldat, saint Mengold, par une garde de saints choisis dans ceux qui ont honoré la profession des armes : on n'a pas craint de placer de ci de là l'un pour l'autre. Bref, il faudrait au pauvre artiste, s'il revoyait ses œuvres ainsi traitées, toute la vertu qu'à dû lui donner l'obéissance monastique pour ne pas se sentir aussi indigné qu'humilié d'avoir subi pareils outrages.

Si ces deux monuments ont perdu, dans leur ensemble, leur caractère originaire, ils ont conservé toutefois, dans leurs parties primitives, bien des détails intéressants: un saint Domitien en relief revêtu de pierres fines ; un saint Mengold, en chevalier du temps, portant sur sa cuirasse l'écusson des léopards anglais, quelques apôtres du XIIe siècle, quelques saints guerriers du même temps, tous en cottes de mailles et chlamyde, quelques bandes aussi fort joliment estampées ou gravées.

L'émaillerie n'entre que bien peu dans les travaux de Godefroid; elle entre pour moins encore, elle ne figure que pour quelques menus ornements, vraisemblablement rapportés d'Orient, dans les œuvres d'un autre artiste, enfant de Walcourt, qui vers le temps peut-être ou le maître Hutois expirait à Neufmoustier s'associait à ses trois frères prêtres pour élever au fond d'un bois, autour d'une petite chapelle dédiée à Saint-Nicolas, le libre prieuré d'Orgnies. Hugues de Pierpont, notre évêque, en bénit en 1204 la nouvelle église ; Hugo devait l'enrichir pendant le quart de siècle suivant de ses chefs-d'œuvre d'orfèvrerie. De ceux-ci, plusieurs ont péri ; quelques-uns des plus précieux sont aujourd'hui conservés par les Sœurs de Notre-Dame de Namur, et l'on pretend en retrouver d'autres dans divers reliquaires particulièrement remarquables.

L'Exposition ne nous a permis d'en comtempler que quelques-uns, mais ils suffisent pour nous faire admirer le talent du maître. Le reliquaire d'argent partie doré en forme de pied est une de ses moindres œuvres, encore que les petites feuilles estampées de la fenêtre en miniature ouvrant sur la relique de l'intérieur, et la gravure de l'évêque, représenté entre un dai de franchages sur la plaque qui finit et recouvre ce vase orginal à la place de la cheville, annoncent déjà son talent.

Une sorte de gobelet-reliquaire , en argent doré, à bord légèrement évasé, sous couvercle hémisphèrique terminé par un anneau, nous fait saisir nettement, dejà, l'un des procédés d'ornementation du moine d'Oignies. Autour de ce gobelet son burin élégant a fait monter en spirale des bandes d'ornements tantôt dorées, tantôt niellées, animées par une flore variée au milieu de laquelle se tordent de fantastiques dragons ; et l'alternance de ces deux décorations, le contraste de l'éclat de cet or avec cet argent d'où se détachent si bien les traits noirs des nielles, forment un ensemble du plus riche effet.

Où le maître cependant se révèle tout entier, c'est dans la couverture de l'Évangèliaire exposé sous le

numéro 110. Sur l'ais principal, le Christ apparait en Croix, entre la Vierge et saint Jean dont l'artiste a vivement accentué l'expression de douleur, et sous le soleil représenté par un carboncle, la lune par une perle; sur l'autre ais, c'est du haut du trône qu'il triomphe bénissant, entouré des symboles des quatres évangélistes. Ces divers repoussés montrent bien que le frère Hugo eut été de force a traiter les meilleurs reliefs de nos grandes châsses : ce qu'on remarquera le plus toutefois, c'est la richesse et l'ornementation des cadres donnés à ces scènes par l'artiste d'Oignies.

Le chanfrein qui les enserre immédiatement est orné de rinceaux d'une netteté qui donnerait à croire qu'ils sortent d'un moule d'acier ; la large bordure qui enveloppe ce chanfrein est une merveille de ciselure délicatement ajourée : cette végétation dont chaque branche, chaque feuille parait à la fois si mignonne et si achevée ; ces pierres fines, ces petites intailles antiques dont les couleurs et l'éclat varié animent si joyeusement ce feuillage d'or ; ces petits veneurs qui semblent se jouer dans cette flore, là cornant de la trompe, ici rompant leurs chiens ; ces chiens qui tantôt bondissent dans le branchage et tantôt se jettent à la gorge du gibier, ces cerfs altiers, et ces lièvres couards, représentation mystique de l'orgueil et de la luxure mis en fuite par les chasseurs apostoliques, les chasseurs d'âmes ; ces plaques niellées enfin qui sur une des faces alternent avec ces ciselures exquises, et représentent entre autres le frère Hugo lui-même offrant à genoux son livre au Christ, et au patron de l'abbaye, saint Nicolas, debout dans la niellure correspondante, — tout cet ensemble révèle à la fois un art si personnel, une main si habile, une piété et une imagination si poétiques, que l'on ne saurait se retenir d'être touché de l'inscription à la fois humble, enthousiaste et ferme dont l'artiste a ceint le tableau du Christ au trône :

« *Ce livre écrit à l'intérieur et à l'extérieur, Hugo l'a écrit à l'intérieur avec des efforts bien pénibles, à l'extérieur par le travail de la main. Priez Dieu pour lui* ;

que d'autres chantent le Christ de la voix, Hugo le chante avec l'art de l'orfèvre, creusant avec labeur son écrit dans le métal ! »

On possède du même artiste un calice non moins admirablement ouvragé et dont la patène ornée d'une nielle, effigie de la Sainte-Trinité, est encadrée d ornements que l'on croirait gravés d'après certains cadres des miniatures de Stavelot ; parmi les phylactères ou reliquaires en forme de quatre-feuilles venus de lui, il en est un dont la petite porte centrale,rehaussée d'une nielle comme il se plaisait à les multiplier, est entourée d'une floraison d'arabesques en filigranes, semée de cabochons sous lesquels se trouvent placées les reliques, preuve que notre artiste ne dédaignait pas l'emploi, ou avait commencé par faire usage de ce système de décoration ancienne.

Une de ses plus remarquables créations est un reliquaire daté de 1228 : du milieu d'un croissant,monté sur un support fort orné, s'élève le cylindre dans lequel est enchâssée une côte de l'apôtre saint Pierre. Sur les huit facettes du pied de ce chef-d'œuvre original, la Vierge Marie apparaît quatre fois, et à côté d'elle ce sont les patrons de son église, de son ordre et de son diocèse qu'a représentés le moine d'Oignies : saint Nicolas, saint Augustin. notre saint Lambert et notre saint Servais — la signature liégeoise de ce beau travail. Le croissant lui-même est orné de ces splendides miniatures ciselées dans le cuivre que nous avons admirées sur l'Evangeliaire.Enfin, voici qui achève d'attester l'existence, aux bords de la Sambre, d'une école d'orfèvres pénétrés des principes, du style, des procédés d'Hugo : ce même système d'ornementation se retrouve dans deux magnifiques reliquaires de Walcourt, une croix monumentale et une autre conservée dans une sorte de tour supportée par des dragons — mais toutes deux diffèrant néanmoins assez des œuvres du maître pour ne provenir que d'un de ses disciples ou de ses rivaux.

XIV

Grandes Châsses

Ce que fut saint Lambert et ce que fut son buste pour le pays de Liége, saint Remacle et sa châsse le furent pour le pays de Stavelot, car Stavelot aussi se trouva le centre d'une principauté ne relevant, comme la nôtre, que de l'empire d'Allemagne : état modeste assurément, il ne comprenait, quand la conquête française vint mettre fin à son autonomie douze fois séculaire, que les deux postelleries de Stavelot et de Malmedy, avec le comté de Logne, soit en tout deux petites villes, 25 villages, une population globale de 27,000 habitants. Ce pays avait pour souverain l'abbé du monastère érigé par le fondateur de sa capitale. Les moines électeurs portèrent souvent à cette dignité le prince-évêque de Liége, qui réunissait ainsi sous la même crosse souveraine les deux états voisins. Le pays de Stavelot toutefois ne cessa de garder ses institutions, son droit, sa magistrature, ses libertés propres ; il pouvait y tenir avec d'autant plus de raison que son souverain électif ne demandait à ses sujets aucune liste civile ; qu'en dehors des deux villes de l'état, les autres communes vivaient dans une indépendance à peu près complète, sans impositions locales, tirant de leurs biens les ressources nécessaires aux dépenses de la chose publique ; et que la principauté elle-même, exception rare entre toutes, n'avait pas de dette quand les révolutionnaires français lui apportèrent la ruine et les principes modernes.

Ces franchises et ces prospérités, les populations stavelotaines en faisaient remonter l'origine aux immunités obtenues par saint Remacle pour le territoire octroyé à son moustier par le roi Sigebert ; de là, autant peut-être que des miracles obtenus par l'intercession de ce bienheureux patron, la popularité de son culte, les honneurs rendus à ses reliques. Celles-ci avaient été retirées, dès l'an 680 déjà, de la petite chapelle dédiée à saint Martin, pour être placées dans l'église principale

bâtie en l'honneur des apôtres Pierre et Paul par Remacle lui-même ; dès lors une châsse ornée d'or et d'argent avait, dans un lieu élevé de cette église, reçu les restes de l'apôtre. Ils disparurent au milieu des pillages normands et ne furent retrouvés que vers 1035 par saint Poppon, le Notger de Stavelot, et le reconstructeur de la basilique abbatiale, renversée seulement par les pillards français. Saint Poppon les replaça dans ce monument au milieu d'une cérémonie splendide où l'on vit l'empereur Henri III les porter lui-même en procession. Deux siècles après une nouvelle châsse remplaça celle de saint Poppon : c'est la merveille d'orfévrerie que nous avons sous les yeux.

Quelle peut en être la date? L'auteur du catalogue indique 1225 environ, et Dieu me garde d'aller à l'encontre de ses indications: j'avoue toutefois ne pouvoir les concilier tout-à-fait avec les renseignements de l'histoire de Stavelot. La chasse à ce compte eut été faite sous le gouvernement de l'abbé Frédéric de Pétra, prélat d'origine noble, pieux et zélé sans doute, mais dont des soucis plus cruels remplirent la carrière abbatiale : il ne sortit des difficultés que lui causaient l'occupation de la forteresse de Logne et les pillages dont son peuple était la victime, que pour en essuyer d'autres sur les frontières du Luxembourg ; son règne fut une lutte incessante contre les usurpations de puissants voisins, et il eut à remédier en outre aux désastres causés par l'incendie presque total de Stavelot d'abord, ensuite de Malmedy.

Nicolas qui lui succéda, après deux ans de vacance, ne garda la crosse que deux ans aussi et en fut dépossédé par un légat du Pape : on lui substitua l'élu de Liége, Henri de Gueldre, qui devait être à son tour déposé par le Saint-Père en 1274. Le commencement de ce règne fut encore des plus désastreux ; en 1249, Henri de Luxembourg et Gérard de Durbuy forcèrent le monastère et en emportèrent tout ce qu'ils purent, jusqu'aux sceaux. Puis un temps de paix relative succède à ces ravages ; du moins les annales de l'abbaye ne nous signalent-elles plus aucune épreuve

infligée au monastère : elles ne mentionnent entre 1254 et 1274, date de la déposition d'Henri, qu'une donation et une correspondance ; la donation vint d'un chanoine Arnold, de Saint-Barthélemy, qui légua aux moines le village d'Ocquier ; la correspondanee est précisément relative aux reliques de saint Remacle et semble indiquer la date où dut être achevée notre châsse.

On se souvient que ce saint avait été préposé, avant de fonder Stavelot, à l'abbaye française de Solignac; les moines de cette abbaye demandèrent aux frères de Stavelot quelques reliques de l'apôtre, et la réponse de ces derniers, datée de 1263, nous montre qu'on s'occupait alors au couvent, de la confection du nouveau reliquaire :

« Pour que vous ne pensiez pas que nous voudrions opposer un refus à votre demande, alors que nous nous proposons au contraire d'y faire droit de grand cœur, nous adressons dès à présent à votre piété, des fragments du bâton pastoral, des sandales et du vêtement dans lequel fut enseveli notre saint Patron — bien résolus, n'en doutez pas, à vous envoyer une portion notable de ses restes eux-mêmes, lorsque nous pourrons — ce qui, avec la grâce de Dieu, arrivera bientôt, —transférer ce corps sacré, du reliquaire actuel, dans la glorieuse châsse que nous avait fait faire (*). — Donné à Stavelot, l'an du seigneur 1263, aux ides de juin. »

Cinq ans s'écoulèrent toutefois avant que les moines pussent tenir leur promesse ; ce ne fût qu'en 1268 qu'ils envoyèrent à Solignac , avec d'autres reliques, et une lettre du 13 mai, un bras de leur saint patron. D'où l'on peut conclure peut-être du *fieri fecimus* que ce monument ne fût point fait à Stavelot, et du reste que les reliques ne furent pas retirées avant l'année 1268 de la vieille châsse de saint Poppon : la nouvelle ne se serait trouvée que cette année-là aussi, complètement achevée, pour occuper la place d'honneur que

(*) « Cum de capsa in capsam, quam gloriosam fieri fecimus. transferri contigerit corpus, quod erit in brevi, Domino disponente. »

jusqu'à la révolution française elle garda au dessus de l'autel, en arrière du tabernacle.

D'après ces inductions, notre châsse serait donc, dans l'ordre de l'achèvement, la dernière des plus belles que nous a léguées le XIIIe siècle ; on ne nomme après que celle de sainte Gertrude conservée à Nivelles, mais d'origine française. Il s'en suivrait que l'art mosan serait arrivé a produire son chef-d'œuvre, vingt à trente ans après que l'art rhénan lui en avait offert les modèles : on reporte, en effet, au début de ce siècle la chasse des rois de Cologne, celle de Charlemagne à 1220 ; celle de Notre Dame d'Aix à 1237 — soit alors que le frère Hugo, d'Oignies, achevait dans nos régions des œuvres non moins remarquables, mais plus simples et où l'abondance des nielles suppléait au défaut de l'émail. Les châsses du XIIIe siècle attribuées à l'art liégeois n'auraient été finies que plus tard : celle de Saint Eleuthère de Tournai en 1247, celles de Saint Remacle et vraisemblablement de Notre-Dame de Huy dans le troisième quart du même siècle.

Quoi qu'il en soit, l'art qui se révèle dans le grand reliquaire de Stavelot est assurément un art arrivé à l'époque de sa floraison la plus radieuse, à ce moment où il n'y a plus qu'à décliner, et où la richesse des détails menace de nuire à la simplité majestueuse de l'ensemble. On ne refait pas des descriptions aussi savamment minutieuses que celles données par M. le chanoine Reusens. Qui ne sait d'ailleurs que cette châsse, longue de deux mètres, et haute d'un, a la forme d'un sarcophage revêtu d'un toit à double versant : sur les petits côtés, frontons ou pignons, trônent d'une part le Christ, de l'autre la Vierge-Reine avec l'enfant divin ; sur les longs côtés se dressent, sous autant d'arcades soutenues par des colonnettes, les douze apôtres et au milieu d'eux, ici saint Remacle, là saint Lambert en pontifes ; sur les versants du toit, huit bas-reliefs représentent les principaux mystères de la vie du Sauveur, de l'Annonciation à l'Ascencion ;

au-dessus,un grand cretage ajouré,fleuri de pommeaux ouvragés. Tout cela sans doute est conforme à la décoration générale de la plupart des châsses de cette époque, mais ce qui caractérise le chef-d'œuvre de Stavelot, c'est l'élégance, l'abondance et le fini des détails.

On peut rencontrer de ces époques des reliefs semblables aux scènes qui revêtent la toiture du reliquaire : on ne rencontrera point, je pense,un ensemble de figurines pareilles à celles de ce Christ vainqueur, de cette Vierge triomphante, de ces apôtres expressifs, que le ciselet de l'artiste a assis, autour des restes révérés d'un missionnaire,leur fidèle imitateur,calmes, majestueusement appuyés sur les instruments de leur supplice, si divers d'attitude et cependant si rayonnants tous de l'extase et de la gloire céleste ! La châsse a perdu les plus précieuses des pierres fines qui la décoraient, notamment une agathe qui représentait un empereur romain ; il en reste assez pour donner une idée de la profusion avec laquelle on avait semé topazes, saphyrs, amethystes et rubis sur les vêtements des personnages et surtout dans la végétation à la fois si légère et si touffue de ces filigranes, dont les plaques se mèlent si heureusement à la gravure et aux émaux de la décoration.

Rien de plus remarquable , en effet , que les rinceaux d'or gravés d'une pointe large , sure , pleine d'imagination sur le fond bruni des bandelettes formant de ci de là fond ou pilastre ; rien de plus admirable surtout que les émaux dont sont composés d'autres bandelettes , les plaques d'ornementation fixées un peu partout , les pommeaux fleuris du cretage, les vastes auréoles du milieu desquelles se détachent les têtes des saints : en dépit de toutes les découvertes modernes et de tous les progrès de la chimie, nous ne saurions encore ni fondre émaux pareils,champs levés ou cloisonnés , en plaques de cette dimension ; ni même avec ces modèles , sous les yeux , leur donner l'infinie variété de forme et de nuances dont semblent s'être fait un jeu les auteurs de la châsse de Stavelot.

Qui sont ces auteurs, quels sont les donateurs de ce monument ? Les pièces manquent, qui pourraient nous éclairer sur ce point · les côtés du trône sur lequel siége la Vierge sont ornés l'un d'une figure d'abbé,en émail translucide du XIVe siècle,ce qui suffit à marquer que cet abbé n'a pu que faire restaurer quelque partie , peut-être les deux pignons de la châsse ;—l'autre, d'un blason contemporain des vieux émaux qui décorent l'ensemble du reliquaire ; mais cet écu *vairé* ne semble appartenir à aucun abbé de ce temps ; il rappelle plutôt les armoiries de la noble famille d'*Awans*. Serait-il permis d'attribuer soit la confection, soit le don total ou partiel de la châsse à quelque membre de cette puissante lignée ? Le chanoine Arnold d'Ocquier , le bienfaiteur de Stavelot , signalé par ses générosités de 1254 , aurait-il fourni par ses largesses les moyens d'exécuter cette merveille ? Les pierreries dont elle est décorée auraient-elles été rapportées d'Orient, au siècle précédent par le célèbre Wibald ? Il serait aussi malaisé de résoudre ces questions, que de prétendre relever une indication formelle , dans la gravure de l'écu porté par un des soldats du bas relief de la Résurrection. Cette gravure, postérieure à la ciselure de cette scène, reproduit assez bien les armes de l'abbé Gilles de Falkenstein ; ce religieux n'ayant été élevé à cette dignité qu'en 1281 , treize ans au moins après le transfert des restes de saint Remacle dans la châsse nouvelle , faudrait-il croire qu'on aurait attendu cette élévation pour reconnaître la participation de sa noble race à la confection du reliquaire ?

La meilleure preuve de l'origine wallonne de la châsse de Saint Remacle, c'est la châsse de Notre Dame de Huy ; bien que celle-ci soit de moitié plus petite, la forme générale, l'invention , les dispositons, l'ornementation, le style sont absolument identiques. Ici encore trônent sur les pignons le Christ et la Vierge Marie; sur les longs côtés,les apôtres,siégent de même sous semblables arcades trilobées. Ici aussi , les ver-

sants de la toiture sont occupés par des bas reliefs, mais au lieu de scènes de l'Evangile, ce sont des figures de saints ou de prophètes qui apparaissent tenant en main des banderolles destinées sans doute dans l'origine à recevoir des textes relatifs à la Mère de Dieu. Le caractère des in-criptions du nom des apôtres et l'identité de leur exécution accentue encore la ressemblance, mais ce qui la fait saisir dès l'abord, c'est le cachet de l'émaillerie ; on pourrait croire les plaques de la châsse de Huy détachées de celle de Stavelot ou vice-versa. Des deux côtés l'éclat, la nuance, le style, la variété sont les mêmes : des deux côtés les émaux sont, par une originalité rare, en partie champs-levés, en partie cloisonnés; des deux côtés les pierreries sont embatées semblablement au milieu de la flore des filigranes, et pour caractériser l'effet produit par cette décoration, il n'y aurait qu'à reproduire l'expression d'une même admiration.

La châsse hutoise, par malheur, a bien plus souffert des injures du temps et des hommes que celle de Stavelot : certaines de ses figurines ont été outrageusement massacrées, d'autres ne sont plus reconnaissables et cependant elle eut mérité sort meilleur, en considération non-seulement de sa valeur artistique, mais encore de sa glorieuse histoire : c'est sur cette châsse que le chapitre de Notre-Dame faisait prêter serment dans des circonstances solennelles, et c'est en implorant devant elle l'intercession de Notre-Dame, avant la procession de la Fête-Dieu en 1324, qu'une pauvre femme, affreusement courbée sous des infirmités de plusieurs années, se releva soudain guérie et bien portante.

Est-il besoin de le dire : toutes les châsses de l'époque ne revêtaient pas le cachet de grandeur et de richesse qui caractérisent celles de Huy et de Stavelot : le reliquaire de saint Symètre, exposé par l'église de Lierneux, peut nous donner, en dépit des raccomodages fâcheux, qui l'ont si malheureusement défiguré, une idée exacte d'une châsse ordinaire de

village dans la première moitié du treizième siècle. Il n'y faut naturellement plus chercher émaux, filigranes ou statuettes en ronde bosse : les modestes ressources d'une paroisse de campagne ne permettaient pas ce luxe. Des figurines et quelques scènes travaillées au repoussé , des plates-bandes gravées en rinceaux, voilà les principaux motifs de la décoration de ce reliquaire : c'est ainsi que le Christ et la Vierge en occupent les pignons; que douze apôtres, ne portant la plupart que l'Evangile, sous une colonnade romane, en bordent les deux grands côtés, et que cinq plaques ciselées en décorent les deux versants de la toiture. Une sixième plaque a été remplacée par une inscription destinée à rappeler le nom des restaurateurs de 1850. Celles qui nous restent représentent la décapitation du martyr ; la demande faite de ses restes à un Souverain Pontife par un abbé — vraisemblablement saint Babolin , de Stavelot , qui les aurait obtenus , au septième siècle du Pape Sergius I, s'il faut en croire les annales du monastère ; — l'ouverture du tombeau du saint; — le transport de ses reliques à Stavelot, où à Lierneux — et probablement enfin la cérémonie dont cette châsse resta l'objet jusqu'à la Révolution. Afin de reconnaître à la fois la générosité de S. Babolin , et la souveraineté de l'abbaye sur Lierneux, les habitants de ce village venaient chaque année remettre processionnellement, pour la journée du 9 mai, la châsse de leur patron aux moines de leur capitale.

S'il ne nous reste plus cependant que quelques châsses comme celles de Visé, de Stavelot où de Huy, ce n'est pas que ces pièces aient été dans leurs temps des raretés sans égales : c'est que les guerres du XVe siècle, les pillages des hérétiques du seizième plus encore, les variations du goût qui ont marqué l'âge suivant, la catastrophe enfin de la révolution française ont anéanti le plus grand nombre de ces chefs- d'œuvre.

Avant son élévation à la dignité abbatiale, à Gembloux en 1071, Tietmar avait, de ses propres mains, revêtu d'or et de ciselures la châsse de saint Exupère :

en 1110, c'était de saint Guibert que la même abbaye renouvelait le sarcophage précieux. Au milieu du XIIe siècle, les moines de Saint-Trond avaient déposé de même dans une châsse nouvelle les restes de leurs patrons et de saint Euchère. Les nombreux saints de Lobbes ; saint Hubert, saint Pholien, en Ardenne et à Fosses ; à Liége, saint Théodard ou sainte Madelberte reçurent pareil honneur ; l'on sait le haut mérite de la châsse de saint Servais, contemporaine des œuvres de Godefroid de Claire et combien reste brillante à Nivelles celle de sainte Gertrude, à la fois l'une des dernières dans l'ordre chronologique et l'une des plus riches dans l'ordre de l'art.

S'il n'était pas une seule de nos abbayes qui n'eut enveloppé dans quelque monument splendide les ossements révérés d'un fondateur ou d'un saint patron, on ne rencontrait pas non plus une Collégiale dont la trésorerie ne renfermât des œuvres et des bijoux de prix : la Cathédrale de Saint-Paul n'a recueilli que la moindre part des épaves du naufrage de Saint-Lambert et les trésors plus riches de Saint-Servais à Maestricht on de Notre-Dame à Tongres nous donnent l'idée de ce que devaient renfermer encore à la fin de XVIIIe, bon nombre de nos grands colléges de chanoines.

XV

Sculpture, Peinture, Fers forgés, Dinanderies et Bijoux

On a pu voir que le pays de Liége avait devancé ceux qui l'entourent dans la science comme dans l'architecture. Au début du XIIe siècle déjà, l'abbé de Clugny avait appelé le chanoine de St-Lambert Hezelon à bâtir en France, le temple qui fut en ce temps le plus vaste de la chrétienté : au cours des siècles suivants des édificateurs non moins habiles ne cessèrent de se succéder dans nos cloîtres et nos collégiales, et c'est à eux que nous devons ces basiliques élevées à Notre-Dame à Tongres, à Huy, à Saint-Trond ; ces glorieux tem-

ples érigés ici à la sainte Croix, à saint Christophe, à saint Paul, cet illustre sanctuaire de Saint-Lambert renversé depuis par la Révolution et ces abbayes, qui de Stavelot à Villers, de Ruremonde à Alne, couvrirent nos provinces de ces monuments, dont parfois les ruines seules sont encore une splendeur. Dresser la liste et la date de ces grandes œuvres nous mènerait trop loin. Il suffira de signaler ici le concours précieux que nos tailleurs d'images donnèrent alors à nos tailleurs de pierre. L'architecture ne cessa, durant cette époque, de rester l'art maître entre tous, mais parmi tous ceux qui rehaussèrent les détails de ses conceptions grandioses, la sculpture occupe assurément un des premiers rangs.

On venait pour la première fois, en 1157, de recouvrir, en ardoise, les toitures de l'abbaye de Saint-Trond, quand l'abbé Wiric y édifia cette chapelle qui, d'après la description des *Annales* de ce monastère, semblerait avoir formé une vraie châsse de pierre, ornée qu'elle était, sur son fronton d'un groupe de marbre représentant la majesté divine entourée d'anges adorateurs, et sur ses flancs d'une douzaine de statues du même marbre. Heimo du moins avait écrit son nom dans l'un de ces chapiteaux pittoresques dont son ciseau roman couronna les colonnettes du chœur de Notre-Dame à Maestricht : l'auteur des figures de l'ancien jubé de Lowaige, celui des statues si variées et si pieuses du portail de St-Servais à Maestricht eussent eu plus de droit encore à passer à la postérité. Et les bas-reliefs qui décorent avec une expression si noble et si juste, le tympan de l'entrée de Notre-Dame de Huy, en y représentant la Nativité, l'Adoration des Bergers et l'Offrande des Mages, feront d'autant plus regretter la destruction révolutionnaire du beau portail sculpté à Saint-Lambert par Engorand le Behengnon, Johan de Cologne et Pierre l'Allemand.

Si ces maîtres, traducteurs fidèles des dessins de deux de nos chanoines, ne furent pas plus Liégeois que ne l'indiquent leurs noms, ce n'est pas assurément que le pays n'eut pas donné naissance à des sculpteurs de valeur : ce temps n'est-il pas celui où Jean de Huy

s'illustrait à Paris, et nos cuves baptismales sculptées, nos dalles et nos monuments sépulchraux plus encore n'ont-ils pas conservé jusqu'en nos jours, quelques témoignages au moins de la pureté de lignes et de la grandeur qui caractérisaient le faire de ces *imagiers* de la pierre ?

Les tombeaux les plus distingués n'avaient été d'abord que de véritables cercueils de pierre qu'on se contentait de ne point enterrer lorsqu'ils avaient reçu quelque illustre ou saint personnage, et dont le couvercle de granit bombé ou à deux versants, offrait soit en relief soit en creux une croix ou quelques ornements primitifs. D'autres fois, et ce fut le cas sans doute pour ce tombeau de Godeschalc, fondateur de saint Barthélemy, rétabli vraisemblablement tel qu'il avait été posé d'abord, une dalle qui ne s'élevait que de quelques centimètres au-dessus du pavement rappelait le lieu où le défunt avait reçu la sépulture.Plus tard on garnit de quelques colonnettes engagées le cercueil de pierre apparent ; puis on chargea d'ornements semblables la dalle funéraire primitive. Une des plus anciennes tombes liégeoises de ce genre dont nous possédions la description, est celle de l'évêque Théoduin déposé en 1096 dans l'église de Notre-Dame de Huy. Une large pierre noire, un peu surhaussée, désignait le lieu de sa sépulture; sur cette pierre on dressa, nous dit Gilles d'Orval, six piliers de bronze doré, vis-à-vis l'un de l'autre et supportant une table de marbre veiné de blanc et de rouge, encadrée elle-même d'un chassis de bois recouvert de plaques de mosaïque d'un travail admirable. On y lisait en vers : « *Theoduin a commencé, achevé, enrichi cet édifice et l'a doté de pierres précieuses, d'argent , de peintures, de vêtements sacrés et d'or.* » On sait que la tombe de Godefroid de Bouillon,à Jérusalem, était formée, comme celle de son contemporain Théoduin, par un mince sarcophage de pierre également supporté sur des piliers de ce genre.

Au siècle suivant on se contentait encore de décorer ces dalles funéraires de dessins géométriques formant

damiers ou d'une mosaïque de marbres découpés en losanges comme ceux qu'on voit encore sur la tombe de Godeschalc, ou de l'abbé Weyric dans l'église Saint-Pierre, à Saint-Trond.

Mais le treizième arrive et la sculpture des monuments funèbres ne reste naturellement pas en arrière des autres : sur un massif entouré par des arcatures peuplées parfois de statuettes, les défunts les plus distingués sont représentés couchés, en prière et vivants La Belgique n'a toutefois gardé que peu de ces monuments : l'un est celui de ce duc Henri de Brabant, dont la défaite à Steppes expia le pillage de Liége, et dont l'image de pierre git encore ainsi étendue dans l'église Saint-Pierre de Louvain. Un autre, de date moins ancienne, est celui du même genre dont le sculpteur Colard Jecoris ornait un hôpital de Namur, alors que le liégeois Hennequin décorait la cathédrale de Rouen du monument funèbre du roi de France, Charles V.

Pour les personnages de moindre importance, on se contentait d'une dalle semblable à celle d'Eustache de Hognoul, de 1260 la plus ancienne des pierres tombales dont M. Couclet nous ait offert une réduction dans la collection exposée par lui à l'Université. (II sect. 243-251.)

Quelques traits creusés dans la pierre d'un ciseau net et sûr, suffisaient pour faire apparaître ainsi, sous une arcade ogivale d'une élégante austérité, soit le noble baron reposant calme et grave , les pieds sur le lion, symbole du courage ; soit la châtelaine en oraison appuyée sur le chien, emblème de la fidélité ; au-dessus d'eux la main bénissante de Dieu ; autour une simple inscription.

Au siècle suivant, comme on l'a pu voir par d'autre reproductions , et comme le montre dans les cloîtres de St-Paul la pierre du chanoine Mouton, l'arcade gravée simule les détails d'un véritable édifice rayonnant, avec roses , treillis, pinacles fleuronnés ; le défunt est représenté non plus vivant mais endormi ; les accessoires se multiplient, les armoiries commencent à paraître, et l'inscription qui borde la pierre est in-

terrompue aux coins par des représentations, en quatre feuilles, des emblêmes évangélistiques.

D'autres fois, comme dans la dalle de 1448 qui nous garde, à Gheel, le souvenir de l'orfèvre Henri de Tongres, peut être un de ces habiles artistes, auxquels nous devons quelques-unes des belles pièces de l'église de son lieu natal, cette inscription figure sous la représentation d'une scène pieuse où le défunt est présenté à la Vierge par ses saints patrons.

Le XVe siècle verra s'accentuer encore ces ornementations ; parfois alors on réservera, pour les remplir par un marbre blanc plus tendre, les creux où s'accuseront le visage et les mains ; d'autres fois, ce sont des images en cuivre gravé, incrustées dans la pierre, qui complèteront le monument , ou des cadres de cuivre qui recevront l'inscription tumulaire ; d'autres fois encore, la dalle ne sera plus qu'un vaste carreau de ce métal illustré de gravures La plus ancienne de ces dalles, et la plus belle qu'ait gardée notre pays , longue de 2 1|2 mètres, a été enlevée par le Musée d'antiquités de Bruxelles à une église limbourgeoise des environs de Saint-Trond : elle conservait le souvenir de deux membres de cette famille de Heers, dont le nom est mêlé à l'histoire des troubles du pays liégeois. C'est au XVIe siècle toutefois qu'appartiennent la plupart de ces dalles funebres en métal, et ce fut notamment sous une de cette sorte que fut enterré, à Stavelot, en 1516, devant l'autel majeur , cet abbé Guillaume de Manderscheidt, le constructeur du château de Stavelot, l'Erard de la Marck de la principauté ardennaise.

Mais déjà en ce temps Erard lui-même reposait, à Saint-Lambert, sous le monument fameux, en cuivre doré, érigé de son vivant : agenouillé devant une sorte de cercueil antique, le prélat de grandeur naturelle y voyait surgir du sein de ce cénotaphe une Mort qui l'appelait, tandis qu'autour du vaste socle sur lequel il était ainsi représenté se dressaient les statues de sept vertus chrétiennes. Les inscriptions gravées en dessous de ces vertus évoquaient à la fois les souvenirs des personnages les plus inattendus : Néron, Sarda-

napale, Tarquin, Holopherne, Hérode, Judas et Mahomet. C'était s'éloigner fort de ces naïves épitaphes de nos vieilles tombes où, comme sur celle des seigneurs de Jemeppe, on avait seulement inscrit, avec leur nom et la date de leur mort : « *Priez pour eux :* « *Dieu les absolve, et dites votre Pater nôtre !* »

Nos sculpteurs de dalles funèbres ne se contentaient plus d'y graver au trait l'image du défunt ; ils l'y sculptaient en demi-relief sous des édicules néo-romains, au milieu du matériel et du personnel de moins en moins religieux de la Renaissance, flambeaux, génies, emblêmes mythologiques : c'est ce que nous pouvons voir dans maintes pierres conservées en nos églises, et ce qu'on eut reconnu notamment, dans ces tables d'un travail splendide, enlevées par les pillards français et échouées dans un jardin de Charleville, où elles font admirer au passant la figure de Jacques de Cromois, l'abbé de Saint-Jacques mort en 1526, et la tombe nouvelle sculptée pour l'évêque Reginard en 1604, par notre compatriote Fiacre. Les dalles de ce temps, comme les petits monuments funéraires fixés sur des murs de chapelle ou de cloître, sont assez nombreux et assez facilement déchiffrables pour qu'il soit inutile d'en détailler l'aspect. A Liége, le plus intéressant des tombeaux Renaissance est celui qui, dans la chapelle souterraine de Saint-Martin, nous représente en marbre noir, un chanoine de la famille de Gavre reposant sur un cénotaphe dans l'attente de la résurrection.

Il semble de prime abord, qu'en dehors de quelques détails d'architecture et de ces pierres tombales, nos églises n'ont presque rien gardé de la sculpture du moyen âge : en réalité, l'inventaire de ces précieux débris prendrait, déjà, certaine étendue.

Pour ne parler que de notre ville de Liége, des stalles d'une élégante simplicité comme celles du XIIIe siècle à Sainte-Croix et du XIVe à Saint-Jacques ; dans cette église de Saint-Jacques la *Pieta* de la même époque placée sur l'autel de la Vierge, et le joli groupe jadis

polychromé du couronnement de Notre-Dame installé dans le porche, ne sont assurément pas sans mérite.

Il reste à Saint-Paul un Christ intéressant du XIVe siècle, l'ancien christ du jubé sans doute, placé maintenant au-dessus de la porte des cloîtres ; il reste à St-Pholien, une statue de la Vierge du XIIIe siècle, qu'un bras mutilé depuis, pour satisfaire à la manie d'habiller ces saintes images comme nos fillettes font de leurs poupées, et que de malheureuses hachures n'empêchent pas d'offrir un type distingué de la Mère aimable, souriant, pleine de grâce, à son enfant ; elle aussi mérite d'autant plus d'égards qu'en 1648, le chancelier Pierre-Jean de Groesbeek, percé de vingt coups de couteaux par des factieux, n'attribua son merveilleux retour à la vie qu'à l'intercession de la Vierge représentée dans cette image.

Une autre église de Liége, Saint-Servais, n'en garde pas une moins précieuse dans cette statue austère et douce tirée d'un seul bloc de chêne du XIVe siècle, et rétablie dans son état primitif, après bien des malheurs, par MM. Jules Helbig et Blanchaert : Vierge historique encore celle-là, car tous les ans, à la fête de la Visitation, la vieille édilité de Liége lui venait, musique en tête, apporter une offrande au nom de la ville entière.

Une dernière Vierge liégeoise, marquée des caractères de la seconde moitié du XVe siècle, est celle que le culte populaire vénère à Saint-Martin, sous le nom de *Notre-Dame de Saint-Séverin*. Comme les précédentes, elle est un beau témoignage de l'habileté du ciseau de nos vieux imagiers. Et l'on pourrait cependant, sans trop de peine, retrouver dans la plupart de nos villes, dans plusieurs de nos villages, d'autres sculptures marquées du même cachet, des ivoires de prix, et quelques rétables comme ceux de Notre-Dame ou du Béguinage de Tongres, ou de l'église d'Opitter.

Les quelques pièces produites à l'Exposition ne présentaient, en effet, pour méritantes qu'elles fussent, qu'une idée incomplète du développement de cette branche du grand arbre de l'art : au premier rang se

faisait remarquer la statuette en albâtre polychromé de la Sainte-Vierge exposée par la maison des Rédemptoristes de St-Trond , type grâcieux et cambré de la Mère admirable offrant à l'Enfant-Dieu un bouquet de fleurs primitives du XIVe siècle. Le Saint Antoine l'Ermite, appartenant aux Hospices, présente encore, sous l'épais badigeon dont on l'a si fâcheusement revêtu, un bon type d'une statue ordinaire du siècle suivant ; deux scènes en bois du même siècle auront particulièrement attiré l'attention : le groupe de la Descente de croix, à M. Gesler est encore empreint de l'expression et de la piété des bons jours , et celui du combat légendaire dans lequel — image de la foi chrétienne en lutte contre le paganisme — saint Georges arrache au dragon infernal la jeune princesse abandonnée à ce monstre impur, est assurément plein de vie et d'un beau mouvement (I. 232).

Nous n'avons pas été, sans doute, mieux partagés sous le rapport de la peinture du haut moyen-âge à l'Exposition, si l'on en excepte les miniatures de manuscrits sur lesquelles je n'ai plus à revenir. Les métaux précieux et la pierre n'ont résisté relativement qu'en petit nombre au temps et aux hommes; comment auraient tenu plus longtemps les couleurs ?

Dieu sait pourtant si l'on fit jamais plus usage de ces couleurs qu'en ce temps : partout elles furent employées à rehausser les innombrables détails de l'architecture ogivale ; point de paroi dans le temple qui ne soit couverte par une décoration imitant des pierres d'appareil, ou par la représentation de cortèges de bienheureux, de scènes édifiantes ; point de statue sur l'autel dont la polychromie n'accuse les contours et n'enrichisse l'éclat ; le sanctuaire est un livre illustré où le peuple lit, en pages colossales, l'Evangile et la vie des saints. Le temps viendra où l'on couvrira de peintures jusqu'aux revêtements boisés des rétables, jusqu'aux panneaux tumulaires suspendus dans les églises, voire jusqu'aux buffets d'orgue.

Il ne serait pas difficile de relever, dans nos vieilles

annales la mention d'un grand nombre de fresques. L'épithaphe de Théoduin nous a déjà montré qu'au cours de l'onzième siècle il avait orné de peintures l'église romane de Notre-Dame à Huy; quelques années plus tard, à Lobbes, tandis que le moine Goderan achevait les miniatures, encore inspirées de Byzance, d'une Bible admirable, (le seul ouvrage sauvé de l'incendie de la bibliothèque de ce célèbre monastère brûlé par les révolutionnaires français,) un autre du nom de Benard illustrait de ses fresques l'église abbatiale, et sans doute aussi l'église de la paroisse où l'on a relevé en 1860 des traces de peintures antiques.

Il reste aux ruines de Villers de faibles vestiges d'une image de la Vierge ; on a restauré, suivant les indications fournies par semblables restes, le chœur de Saint-Servais de Maestricht, et l'on sait que les peintres de cette dernière ville sont assimilés dans de vieux poèmes allemands aux maîtres de Cologne. Au début du XIIe, tandis que l'abbé de Saint-Laurent à Liége, Wazelin, se distinguait par son talent de miniaturiste, Rodulphe, abbé de Saint-Trond, décorait son église de peintures, et faisait notamment représenter une Vierge aussi dans le champ d'une ancienne entrée de ce temple.

Des compositions de la fin du XIIIe siècle illustraient les murs de l'église, d'autres, le plafond de la salle princière de l'abbaye de Floreffe. Mais, le monument le plus intéressant qui nous soit resté de cette époque, est la châsse de chêne peint, faite à Liége en 1292, pour recevoir les reliques de Sainte-Odile, châsse longue d'un mètre, haute du tiers, conservée maintenant en assez bon état au village de Kerniel, près de Looz. Les diverses scènes qu'on y voit représentées, retracent les principaux épisodes de la légende de cette sainte compagne de sainte Ursule; un manque de proportion s'y fait remarquer dans les personnages, mais n'enlève à cette composition ni sa netteté, ni la grâce naïve des attitudes, ni l'harmonie de ses tons intenses et peu variés.

Des traces de fresques du siècle suivant avaient été

retrouvées dans la grande nef de l'église d'Alden Eyck, dans le chœur de l'église liégeoise de Ste-Croix. Maestricht nous offre les plus complètes qui soient venues jusqu'à nous, sur les murs d'une ancienne église des Dominicains, maintenant convertie en magasin. Trois zônes partagent cette composition : dans la plus élevée le Christ trône à côté de sa mère en prière ; des groupes de martyrs remplisssent la seconde ; des sujets légendaires, et les faits marquants de la vie de S. Thomas occupent la troisième, la zône inférieure, et, comme les précédents, ils se distinguent par l'expression et la sûreté de main de l'artiste.

Le peintre en titre de Louis de Maele s'appelait en ce temps Jean de Hasselt. De fait, il semble que pendant les jours du moyen-âge , la peinture ait été surtout cultivée, au pays de Liége, dans les régions qui, par la langue et l'origine de leurs habitants, se rattachaient le plus à nos Flandres; au quinzième siècle entre autres a fleuri dans ces régions une petite école à laquelle un faire particulier, a pu mériter le nom d'école limbourgeoise. Tandis qu'à Liége, des artistes locaux peignaient les œuvres dont on a relevé les traces sur les murs de Cornillon,et qu'on y prisait tout particulièrement le talent d'un certain maître Antoine, qui enrichit de ses compositions Saint-Martin , Saint-Pierre, et fut l'auteur peut-être d'une translation des restes de saint Hubert, conservée avec un soin jaloux par un grand seigneur anglais — l'école limbourgeoise peuplait de saintes figures les églises de Saint-Trond, de Tongres, d'autres encore et restait fidèle à ce vieux système de peinture décorative à fond d'or,avec lequel rompaient déjà les plus illustres des enfants sortis de son sein, Hubert, Jean et Marguerite Van Eyck.

On peut retrouver du moins quelques panneaux de cette école. Nous ne possédons plus un seul des vitraux innombrables qui décoraient alors les baies gigantesques ou élancées de toutes nos grandes basiliques, les fenêtres des plus modestes églises, des cloîtres, des hôtels notables, parfois des plus simples

habitations. Les vieilles verrières venues jusqu'à nous, appartiennent à une époque postérieure, où s'accusera déjà la décadence de l'art du peintre verrier ; mais jugez, par ce qu'était cette décadence, de ce que fut l'éclat des jours de splendeur !

Par contre, quelques pièces au moins nous demeurent, qui nous font connaître une dernière application de l'art du peintre, — la peinture à l'aiguille.

Voyez, par exemple, ces jolies aumônières du XIIIe siècle, conservées dans l'église de Notre-Dame de Tongres ; elles auraient depuis longtemps péri si elles n'avaient servi qu'à relever les atours de leurs premières propriétaires : celles-ci les ont consacrées à garder les trésors de l'Eglise, et l'Eglise les a sauvées de la destruction. Composées de fils d'or et de soie de diverses couleurs, tantôt elles forment une succession de losange où sont inscrites des armoiries, des figures géométriques ou de curieux méandres; tantôt elles reproduisent, dans leurs fins détails, quelque scène de chevalerie ou quelque histoire d'amour : on en a gardé bien peu dans un état de conservation pareil à celui de l'aumonière, si animée, si vivante du n° 182.

Cette jolie bourse ne produirait plus d'effet cependant, à côté de ce *devant d'autel*, de Saint-Martin de Liége, du siècle suivant, vaste broderie où sur un espace de trois mètres se déroulent en un bandeau de quinze à vingt centimètres de haut, l'histoire du patron de l'église, et celle du miracle auquel on attribue sa fondation par Eracle. Les siècles ont usé parfois ces fils précieux, enlevé leur lustre à ces couleurs de soie, et cependant, comment ne pas admirer le dessin de ces contours tracés d'une aiguille si délicate et si nette par l'artistique brodeuse, comment ne pas admirer la variété, l'expression de ces figurines, la netteté avec laquelle elles se détachent sur ce fond tissé d'argent, la patience infinie et l'infinie entente des nuances qu'a demandées leur contexture.

La peinture à l'aiguille du XVe siècle n'est représentée que par deux pièces : la chasuble de David de Bourgogne, évêque d'Utrecht en 1456, aujourd'hui

propriété de la cathédrale et cette autre, venue des carmes de Zepperen à l'église d'Houppertingen : ce sont des miniatures exquises que les petites compositions dont sont ornées les croix de ces ornements sacrés. Les autres pièces exhibées par M. Eug. Poswick et les églises de St-Paul, Ophers , Ste-Croix, St-Pholien, St-Denis, de Liége, de Visé, de Stavelot, d'Oostham attestent que si la composition chrétienne et l'accent de piété ont faibli, l'habileté est restée grande encore dans les siècles suivants.

Les annales de nos monastères nous attestent que dès l'onzième siècle, des congrégations dont le caractère était encore presque exclusivement religieux unissaient les artisans laïques autour de nos grands moustiers, de celui de Saint-Trond, par exemple ; dès le dixième même, une confraternité de cette sorte était établie à Gembloux ; au treizième, cette organisation a pris la forme qu'elle gardera pendant le moyen-âge et le bon métier dont nous conservons la plus ancienne constitution est précisément celui des fèbvres ou batteurs de cuivre de Dinant.

La découverte de la houille, en 1198, venait, sans doute, de donner à ces artisans des facilités nouvelles pour fondre les grandes pièces qu'achevait ensuite leur marteau, quand le prince élu, Henri de Gueldre, leur octroya cette charte de 1255.

J'ai signalé plus haut la valeur de la cuve baptismale de Lambert Patras, conservée à Saint-Barthélemy, et rappelé que la Belgique en posséda beaucoup d'autres traitées en métal : un contemporain du nôtre est passé de Saint-Germain de Tirlemont au Musée d'antiquités de Bruxelles ; Hal en étale avec orgueil un autre, du milieu du XVe siècle, orné notamment de la statuette de saint Hubert et formant une sorte de gigantesque ciboire ouvragé de laiton.

Après les cuves baptismales, les lutrins ont été l'une des spécialités les plus remarquables de la dinanderie, et l'Exposition liégeoise en a pu réunir une collection peu nombreuse , mais tout à fait notable

par le choix des pièces. Celui de Tongres est le plus ancien, et le seul qui nous vienne directement de Dinant, avec le chandelier pascal du même fondeur, Jean José, et de la même date, 1372; celui d'Andenne, déjà bien connu, et celui de Freeren, qui méritait de l'être autant, sont du XVe, comme un aigle de Looz; deux autres de Visé sont du XVIe et du commencement du XVIIe.

Destiné à la lecture des livres saints, leur principal ornement consiste toujours en un emblème évangélique; c'est parfois, comme dans le plus ancien de Visé, le pélican qui se déchire les flancs; parfois comme à Andenne, le griffon ou lion ailé de saint Marc; le plus souvent, c'est l'aigle de saint Jean dont les ailes déployées fournissent aux volumes sacrés un large et puissant support, et dont les fortes griffes maîtrisent et déchirent le dragon du mal. Lorsque l'animal emblématique ne doit point se reposer sur quelque soubassement de marbre, il se dresse d'ordinaire sur un large prisme triangulaire découpé à jour en fénestrages délicats.

Parfois — c'est le cas pour l'original lutrin d'Andenne, un second pupitre est fixé du côté opposé au premier; parfois aussi les tiges ornementées qui surgissent du soubassement, le plus souvent pour faire office de contreforts, se détachent de l'ensemble, poussant leurs bobèches finales à la hauteur de l'aigle pour recevoir les cierges dont s'éclairera le lecteur.

Il ne faut pas séparer les encensoirs des lutrins, et le visiteur aura pu sans peine se rendre compte à l'Exposition des transformations par lesquelles ils ont passé, conservant une forme sphérique jusqu'au XIIIe siècle, et l'aspect d'un ensemble d'absides romanes; ainsi celui de M. Frésart; ils deviennent à partir du XIVe un assemblage de courbes plus ou moins nombreuses se pénétrant l'une l'autre et couronné par quelque tourelle à pans coupés plus ou moins nombreux, ainsi qu'on l'a pu voir sur les spécimens de cuivre de Sainte-Croix, ou d'argent de Tongres et d'Oleye. Dès le XVIIe siècle, le lot de Jupille l'a pareillement montré,

on se rapprochera déjà beaucoup de la forme moderne.

J'ai signalé, dans un précédent chapitre, le caractère d'une autre spécialité de la dinanderie : nos chandeliers d'église du moyen-âge. Tandis qu'aux débuts de la Renaissance, ces pieux luminaires ne s'écartent que relativement peu de leurs devanciers , d'autres apparaitront ou plutôt se multiplieront pour les usages profanes ; alors se dressent ces lions , ces chevaliers, ces personnages de cour, soutenant la bobêche d'une patte ou de deux bras de laiton , et portant parfois, en guise d'épée , la mouchette au côté. On sait si l'imitation moderne se fait faute de reproduire ces modèles du XVIe siècle , collectionnés par M. Jules Frésart : plut à Dieu qu'elle se pénétrat toujours de l'esprit de foi qui faisait graver encore au XVIIe siècle, sur l'un de ces flambeaux de ménage , ce souhait si chrétien : *Espoir en Dieu*, 1695. — *Dieu soit céans toujours* !

Le jubé d'un bon nombre de nos grandes églises était placé souvent, en ce temps, entre le chœur et la nef, usage que nous nous dispenserons d'autant plus de rétablir, j'espère, que cette disposition empêchait le plus grand nombre des fidèles de suivre le prêtre à l'autel. Elle ne permettait guère pour fermer les porches laissés ouverts sous ce jubé que l'emploi de barrières ou de portes à claire-voie, en métal : ces portes étaient de bronze à l'église Notre-Dame de Huy, et l'on y voyait,outre un lutrin pareillement de bronze d'une rare délicatesse de travail, une statue de Saint Laurent tout en cuivre de grandeur naturelle, et dont le gril symbolique servait de pupitre. Ces travaux, toutefois, n'appartenaient-ils pas plutôt au début du XVIe siècle qu'au précédent ? Nous ne le saurons jamais : ils ont disparu dans la tourmente de la Révolution française.

Une histoire manuscrite de Gembloux prêtée à l'Exposition (II 335) par la Bibliothèque royale reproduit, dans les dessins soignés d'un moine artiste quelques-unes des pièces d'orfèvrerie et de dinanderie dont ses abbés enrichirent ce monastère dans le cours du XVe et du XVIe siècle: on dut y voir alors plusieurs de ces

grilles de chœurs ornementées au marteau, garnies d'une suite de bobêches et qui, peut-être, ne le cédaient pas en importance au chandelier de Leau, où tout au moins au tref qui clôturait le sanctuaire de cette même église. L'église de Xanten en possède un des plus remarquables, fondu à Maestricht en 1501.

Il n'est pas jusqu'aux lavabos d'église dont on n'eût pu suivre l'histoire à l'Exposition : au XVe et au XVIe siècle, ainsi que le montrent les spécimens des églises de Looz, de Léau, de M. Frésart et de M. de Pitteurs d'Ordange, ils ont, un peu plus grands, un peu plus petits, la forme d'élégants chaudrons, munis d'une anse et de deux goulots. La forme fontaine, en en cuivre repoussé et ciselé, n'apparaîtra que plus tard ainsi que le prouve l'envoi de Saint-Christophe.

Faut-il l'attribuer à l'amour traditionnel des liégeois pour le bruit ? Toujours est-il que notre pays figure au premier rang de ceux qui ont le plus aimé les cloches et les carillons.

Nous avons gardé jusqu'en ces derniers temps, vibrantes encore au haut de nos tours, les deux plus anciennes du pays, la *Concordia* fondue à Liége, en 1275, pour l'église St-Paul, et la vieille *Marie* de St-Denis sur les flancs de laquelle se lisait depuis 1282 la plus vénérable de nos inscriptions monumentales en vieux français : un même hiver, peut-être aussi le même excessif emploi, viennent d'amener leur fin ; l'Eposition a permis aux Liégeois d'adresser un dernier adieu à la *Concordia*; *Marie* n'a pas daigné l'attendre pour prendre le chemin de la fonderie, et l'on n'y a pu voir d'elle qu'un *fac simile* de l'inscription romane.

Le poids des autres vieilles cloches qui ont échappé aux ravages des conquérants de la Révolution n'a pas permis de les produire à côté de leur aînée. Après la sonnette empruntée à la collection de M. de Luesemans, et quelques clochettes nurembourgeoises de M. l'abbé Daniels, du XVe siècle, les plus anciennes qu'on nous ait prêtées nous viennent à la Renaissance. Une d'elle, gracieux cadeau de M. le no-

taire Vanden Berg au Musée diocésain, date du XVIIe siècle, représente les évangélistes, et avait été recueillie à la Révolution sur les marches de l'autel du baptistère liégeois, de Notre-Dame-aux-Fonds. La plus antique, 1540, appartient, comme la plupart des suivantes, à M. Jules Frésart ; comme la plupart aussi, elle représente l'Annonciation et porte inscrit sur ces flancs ce salut à la Vierge : « *Ave, gracia plena* », remplacé sur d'autres par l'invocation latine : « *Mère de Dieu, souvenez-vous de moi.* » Voilà qui m'agrée plus que les cariatides ou l'Orphée-Dompteur figuré sur deux ou trois ; voilà qui rappelle du moins à quel point la pensée de nos pères était toujours chrétienne ; voilà qui fait surtout plaisir à rencontrer dans ce pays liégeois, où aurait pris naissance, en 1204, s'il fallait en croire Stéphany, la pieuse coutume de l'*Angelus*.

M. le chanoine Reusens a signalé avec raison le haut mérite des vieilles pentures liégeoises, mérite d'autant plus grand que leurs auteurs ne possédaient, pour assouplir le rude métal, aucune des grandes puissances mécaniques dont fait usage le progrès moderne.

On a vu que l'art de traiter le fer fut un des plus anciens qu'on ait pratiqué dans nos régions : les solides armatures de nos vieux coffrets (V. 83) ou de nos plus antiques armoires suffiraient à le prouver. Mais ce qui met surtout en lumière le talent de nos forgerons, ce sont ces portes exposées par la cathédrale de Liége, l'église Saint-Jean et M. Arthur Slaes.

La plus ancienne, du XIIIe siècle, conservée à Saint-Paul est une des meilleures pièces de ce genre et de ce temps. Ces rinceaux qui recouvraient la porte entière de leurs enroulements de brindilles, de palmettes et de rosettes estampées, dont les détails ressortaient avec tant de vivacité sur leur doublure de peau, sont d'une élégance unique. Les vantaux de l'armoire à reliques du XIVe siècle, de Saint-Jean, sont cependant bien près d'atteindre à cette distinction suprême et la porte du XVe siècle de M. Slaes, formée de bandes de fer croisées et clouées en losanges de façon à encadrer

dans chacun de ceux-ci une plaque d'étain historiée, nous offre une véritable tapisserie de métal.

La grille, un peu plus moderne, de Saint-Jacques, est une pièce intéressante assurément, mais ne peut nous donner qu'une imparfaite idée du talent caractéristique avec lequel nos forgerons du moyen âge traitaient cette partie importante de leurs arts.

Les bijoux antérieurs à la Renaissance sont rares partout ; ils le sont surtout à Liége, par suite des guerres et des pillages qui signalèrent pour notre principauté la fin du XVe siècle : c'est donc chose précieuse entre toutes, que la boucle d'argent dorée de ce temps trouvée ici même, et aujourd'hui la propriété de M. Poswick; à sa petite extrémité, se tord un animal chimérique, et sur ses contours se lit cette chevaleresque devise : *maintenir pour loyauté.* N'allez pas croire toutefois que la joaillerie de ce temps, n'avait pas produit maintes et maintes jolies choses. Un ouvrage liégeois, écrit, ce semble vers 1380, nous offrirait j'en suis sur, de précieux renseignements sur ce point : malheureusement, il n'est point publié, et l'on n'en connait si je ne m'abuse, que deux copies manuscrites, conservées l'une en Angleterre, l'autre à la *Bibliothèque nationale* de Paris. Il s'agit du très curieux traité : *Le trésorier de philosophie naturelle des pierres précieuses* que notre chroniqueur Jean d'Outremeuse raconte avoir mis trente deux ans à composer « à l'honneur, gloire et louange, et en nom de la Très-Sainte Trinité. »

A en juger par la table des matières, — on n'en a imprimé que cela, — l'œuvre tient un peu de l'alchimie et de l'astrologie ; mais doit abonder en renseignements précieux pour l'histoire des arts liégeois. Elle est divisée en quatre livres. Le premier part de principes philosophiques, pour traiter de l'origine des pierres précieuses, de leurs compositions et modifications générales, de la génération de leurs couleurs « noire, noir vert, pourpre, vermeille, or et vermeil comme rose, bleu et vert herbeuse, glauque, blanche et couleurs mixtées. »

Le deuxième livre comprend la description de 254 espèces de pierres. Le troisième s'occupe en détail des images qu'elles présentent, images de planètes surtout, et de leurs prétendues vertus. Le quatrième explique enfin, en près de quatre-vingt chapitres, les règles de la fusion du verre; les moyens de l'employer à imiter toutes espèces de pierres fines, de nuances rouge, citrine, émeraude, rouge foncé ou rouge pâle, voire perles et diamants; il explique comment on le fusionne, taille et polit; comment on fabrique, pour colorer le verre, «émaille blanche, d'inde, bleue, verte, rouge, couleur de sang» et autre; la dorure sur verre, les miroirs, et la manière de faire « azurs divers, le lacca, les couleurs de synoppe, couleur de mattre, le vermeillon, le vert d'Espagne, etc. » En quoi consistaient ces procédés? Nous révéleraient-ils des secrets qu'on croit perdus? J'espère qu'un éditeur artiste nous l'apprendra quelque jour en publiant les pages utiles du *Trésorier des pierres précieuses*. Mais je regrette surtout qu'une catastrophe horrible ait détruit la plupart des joyaux qui eussent pu nous montrer l'application des règles techniques recueillies par Jean d'Outremeuse.

Cette catastrophe qui ne la connaît? C'est ce désastre qu'attirèrent sur notre pays, la turbulence des Liégeois trop enclins à abuser de leurs libertés, la légèreté du jeune prince Louis de Bourbon que la politique bourguignonne leur imposa comme souverain, les intrigues déloyales de Louis XI et l'implacable cruauté de Charles Le Téméraire.

Dinant avait offensé son père Philippe, nommé peu justement *le Bon* ; Dinant fut, après un siége sanglant, pris, pillé, incendié; l'on détruisit méthodiquement jusqu'à ses ruines. C'est de ce temps, 1466, que date la chute de son industrie, et ce fut alors que ses derniers batteurs furent établis à Bruxelles, à Bruges, à Mildeburg en Zélande l'art de travailler le cuivre.

Liége entraînée par la folie de ses démocrates à braver la puissance du destructeur de Dinant, devait subir le même sort deux ans plus tard. Pour elle aussi,

le pillage fut impitoyable, digne achèvement d'un massacre général : aucune habitation particulière n'échappa au feu ou aux destructions ; plusieurs églises y périrent ; toutes, à l'exception de Saint-Lambert qu'aurait protégée le Duc, toutes furent mises à sac de la façon la plus sacrilège. Quand deux mois après le désastre, les prêtres liégeois purent reparaître au milieu des ruines, une commission fut nommée pour dresser la liste des objets sacrés dont on pourrait suivre les traces. M. St. Bormans a retrouvé cette liste aux Archives. C'est une nomenclature lamentable de reliques et de reliquaires de toutes formes, de calices d'argent et d'or, de ciboires, de vêtements sacerdotaux, de tissus précieux, de saintes bannières, de manuscrits sacrés ou profanes emportés au tonneau; de plats, de statues, de rétables également d'argent, enlevés, dispersés, vendus sur tous les chemins de Belgique, de Bourgogne, de France, jusqu'à la foire de Paris. Marbres rares, chandeliers pascals, lutrins, cloches mêmes, les pillards avaient tout emporté, le plus souvent tout brisé pour en faire argent ; maintes églises françaises doivent encore aux revendeurs de ces richesses, leurs plus précieux joyaux. Nos trésors séculaires de peinture, de sculpture, d'orfèvrerie, tout ce qu'avaient de précieux notre clergé notre noblesse et notre bourgeoisie fut enlevé, arraché dans le sang ; de la capitale ces ravages s'étendirent partout où passa l'armée de brigands du Téméraire. Et pendant les trente années suivantes, les luttes atroces des La Marck et des Horn ne permirent nulle part de se relever de ces coups !

On a toujours présenté l'offrande du magnifique groupe d'or dans lequel le duc pillard s'est fait ciseler à genoux devant saint George, comme un don expiatoire offert par lui à Saint-Lambert ; les comptes retrouvés de son argentier établissent que Charles avait commandé ce bijou à Gérard Loyet avant le sac, dès l'an 1467, pour l'offrir à l'Eglise de Liége ; espérons que, quand il la lui fit parvenir, il y aura joint devant Dieu l'expression au moins d'une pensée de repentance !

XVI

Erard de la Marck

A cinq cents ans de distance Notger reparut sur le siége épiscopal et princier du pays de Liége : il s'appelait alors Erard de la Marck et règna de 1505 à 1538. Les nouveaux Othon d'Allemagne, dont il est le conseil et l'ami, se nomment l'empereur Maximilien et Charles-Quint ; les Normands dont il avait à réparer les ravages , Charles-le-Téméraire ou le Sanglier des Ardennes ; l'oppression dont il sauvera son peuple , oppression bien autrement redoutable que celle d'un tyranneau de Chèvremont, prétend se faire accepter comme « la Réforme », et chez nous n'enfantera que les Gueux. Erard est tout à la fois dans son siècle, et dans les limites plus modestes de son Eglise et de son état, notre Léon X et notre Philippe II, mais un Léon X qui sut vaincre l'hérésie en même temps qu'il restaura les lettres et les arts ; un Philippe II heureux, aussi populaire que religieux, aussi éloquent qu'actif, connaissant ses sujets , vivant au milieu d'eux, aimé d'eux, respectueux de leurs droits.

En entrant à Liége , il y put remarquer , de toutes parts les traces du sac bourguignon et des luttes intestines restées sans fin depuis cent ans ; quand il descendit dans la tombe , il avait effacé jusqu'au souvenir des combats des factions anarchiques ou de l'hostilité de grandes familles rivales ; il avait réparé les ruines d'un siècle , assuré , pour trois encore, la paix , la sécurité, l'existence indépendante de l'Etat liégeois et sauvé parmi nos pères le trésor sacré de l'unité religieuse ! Grâce à lui , Liége avait repris l'essor industriel et commercial de ses jours les plus prospères, Liége était redevenue pour les arts , les lettres et la foi , la Rome du pays wallon.

Contre les dangers militaires de l'extérieur, comme Notger, il relève et raffermit les remparts de sa capitale; il complète ce que nous appellerions aujourd'hui le sys-

tème de défense nationale, toutes nos citadelles depuis Dinant, Huy, Franchimont jusqu'à Curange et Stockheim. La France toujours prête à pousser dans le tronc de l'Allemagne ce coin de fer qui s'appelait le pays de Liége, la France toujours prête à nous soulever contre nos puissants voisins et à nous abandonner à leurs coups, avait été la cause de nos plus grands désastres. Erard maintient notre neutralité, mais en nous rattachant surtout, comme Notger encore, à cette Allemagne, par laquelle il fait garantir les libertés, étendre les privileges des Liégeois et avec laquelle il leur importait d'autant plus de vivre en paix que ses empereurs,souverains des Pays-Bas,n'avaient en quelque sorte qu'à serrer les bras pour nous étouffer.

Les complots suscités par nos voisins du midi, la mutinerie anarchique à laquelle la disette ou leurs vieux instincts révolutionnaires poussent les Rivageois sont réprimés avec l'énergie nécessaire , mais c'est par la clémence au surplus, c'est en défendant, de rappeler le souvenir du passé, en refusant à lui-même d'en plus rien connaître qu'Erard éteint enfin ce qui pouvait couver sous la cendre des vieilles hostilités de la Marck et de Horne ou des vieux brandons de discords civils.

A son avènement, plus d'administration financière, plus d'administration de la justice! Avec lui les finances se relèvent non seulement dans l'état, mais dans la commune même de Liége ; celle-ci, pour se libérer d'un passif onéreux, n'a besoin que de confier quatre ans à son prince la gestion de son budget.Qui nous rendra donc un Erard !

Avec lui aussi, l'ordre reparaît dans les tribunaux, les formalités judiciaires sont réduites; réduits aussi les appels incessants à l'Empereur, et empêchées d'autant ces prolongations de procès, ruine de bien des familles : Gerard de Groesbeck, son successeur, n'aura sur ce point qu'à compléter son œuvre pour assurer décidément à nos pères une justice plus sûre que partout ailleurs.

Un mouvement populaire met-il aux prises à à Liége le peuple et ses magistrats ? Erard apparaît

à l'hôtel de ville, s'interpose, se blesse dans une de ses démarches, et, devant cette blessure, toutes les animosités tombent, l'émeute a pris fin : il n'y a plus qu'un commun regret.

Une famine est-elle à redouter? Il arrête les mesures les plus énergiques pour mettre l'étranger ou le spéculateur hors d'état de réduire les provisions du peuple. Il va jusqu'à punir d'un bannissement de plusieurs années le seul fait de débiter de la viande gâtée. Il donne à maints bons métiers une organisation rajeunie et plus stable : il corrige par des foires nouvelles, par l'entrée en franchise de toutes les marchandises destinées à ces foires, ce qu'avait d'inconvénients le régime protectionniste de ces métiers. Grâce à lui, grâce à la sécurité rendue au pays, grâce à ce règne de 33 ans qu'aucune guerre ne vint ensanglanter, le commerce et l'industrie se prennent à refleurir, la prospérité est fixée parmi nous.

Fils de ces Liégeois, défendus par lui de l'hérésie, ce dont je lui sais gré surtout c'est d'avoir par ses vraies réformes sauvé nos ancêtres de la Réforme fausse du protestantisme. Celui-ci allait tirer argument de l'extension des propriétés monastiques pour soulever contre l'Eglise les passions populaires : l'évêque confère tant pour eux que pour leurs héritiers à tous ceux qui vendront en pays liégeois un immeuble à une corporation religieuse le droit de rentrer en possession de ce bien, à la seule condition de désintéresser leurs acheteurs suivant l'estimation des tribunaux.

Le protestantisme allait s'élever aussi contre le relâchement de certains cloîtres : Erard le prévient en rétablissant la discipline antique dans les abbayes de son diocèse. Il ne recule pas devant une expulsion presque générale pour ramener les religieuses de Vivegnis à l'austérité primitive ; il envoie de Saint-Jacques, à Stavelot ou à Saint-Hubert les moines qui rendront une sève nouvelle à ces grands rameaux fléchissants de l'arbre de Saint Benoit ; il va de sa personne, mettre fin aux irrégularités dont souffre le monastère de Saint-Trond, et c'est par les religieux

réformés de Saint-Trond, qu'il ravivera dans Gembloux le zèle des anciens jours.

Le protestantisme enfin, bien qu'il ait commencé par détruire les écoles presque partout où il s'est implanté, le protestantisme affectait de s'adresser à l'instruction : Erard appelle celle-ci, la vraie, et la répand largement. Correspondant d'Erasme, protecteur des lettres et des lettrés, c'est parmi les plus doctes et les plus saints qu'il choisit amis et agents de confiance : il a pour suffragant, puis pour successeur au siège de Valence, saint Thomas de Villeneuve ; pour secrétaire, à Liége, ce célèbre humaniste, Jérôme Alexandre, qui plus tard, revêtu de la pourpre cardinalice fera condamner, à la diète de Worms, Luther au nom du Pape. C'est à l'instruction même qu'il fait appel pour lutter contre l'hérésie, en renvoyant aux études ceux qu'elle avait contaminés.

Il ne s'en tint point là, il est vrai ; devant l'obstination de certains sectaires, révolutionnaires du temps, il recourut parfois aux châtiments du bras séculier ; plusieurs même payèrent de leur vie leur apostasie et leur insurrection. Notre code pénal ne connait plus les rigueurs que prodiguaient alors toutes les législations et qu'avait accentuées surtout la renaissance du droit romain. Qui pourrait ne pas s'applaudir de ce progrès de nos mœurs chrétiennes, mais qui pourrait blâmer Erard d'avoir—moins que tout autre prince de l'époque, au reste—appliqué les lois de son temps ? L'Etat alors était catholique, comme il prétend encore être chétien de nos jours ; l'unité de la foi était le fondement de ce régime : l'évêque eut-il pu, sans forfaire, laisser ébranler ce fondement par la révolte ?

Ceux-là, en tous cas, ne sauraient lui faire un grief d'avoir sévi, qui proclament aujourd'hui le dogme politique de la souveraineté nationale et le devoir de s'incliner toujours devant cette souveraineté : Erard ne fit en repoussant le protestantisme que déférer au vœu de la nation. Toutes les lois du pays dont il était le pouvoir exécutif supposaient ou imposaient la profession

de la foi catholique. Son peuple ne lui demanda que de rester fidèle, dans la répression, aux formes traditionnelles ; il s'inclina devant ce désir, et ce fut alors ce peuple même, ce fut le suffrage universel des paroisses qui organisa la recherche, et réclama l'éviction de l'hérésie. Erard eut violé les lois, violé ses serments d'inauguration, à laisser s'introduire un prétendu libre-examen : empêcher l'enseignement dissident était le seul moyen pour lui de rester fidèle à la Constitution.

Déplorons les sévérités que lui dictaient les mœurs et les codes de l'époque , mais que ces regrets ne nous retiennent pas de rendre justice au grand homme et de louer surtout d'avoir défendu la cause de la foi par cette apologétique de pierre, de bronze, de couleurs et du métal précieux que nous nommons les beaux-arts.

Ici encore Notger reparait dans Erard : le même palais, des églises non moins nombreuses ne sont-ils pas les monuments de l'activité artistique des deux règnes, et le culte des patrons nationaux ne caractérise-t-il pas également ces deux souverains patriotes ?

Dès la première année de son règne, Erard avait songé à relever ce palais , qu'il ne devait pourtant pas voir fini ; il avait songé surtout à raviver la dévotion des Liégeois pour leur glorieux martyr, et ainsi allait-il, par une rencontre providentielle, armer le patriotisme religieux de son peuple contre l'hérésie qui s'apprêtait à nier le pouvoir de l'intercession des saints, à briser partout leurs images.

Saluons avec respect ce grand buste de Saint-Lambert , révéré depuis bientôt quatre siècles comme le plus précieux joyau de la Cathédrale de Liége.

Erard en avait fait le centre et le principal ornement d'une fête annuelle, d'un cortége patriotique où prenait place tout ce qui représentait la nation, et dont notre procession de la translation, pour imposante qu'elle soit, ne conserve plus qu'un souvenir affaibli ; cette image est restée jusqu'aux derniers jours de la principauté le palladium du pays ; la dernière allocution votée par le dernier conseil communal de la

capitale du libre-état de Liége fut un crédit de 27 louis, pour le modèle en bois d'une reproduction de ce buste, à placer au haut du fronton de notre hôtel de ville. Nous n'en sommes plus là, sans doute, mais la piété populaire continue du moins à contempler dans cette image non seulement le type immuable et sacré du patron national, mais l'expression parfaite de la beauté masculine, pleine de jeunesse, de vie et de bienveillance !

Assurément, je n'en disconviendrai pas : l'œuvre se ressent des transitions du goût du temps : la composition des hauts reliefs placés dans les six niches de la chaire d'où surgit le buste n'a plus la grandeur calme et majestueuse des scènes de la châsse de S. Hadelin. Des siècles antérieurs auraient su donner une expression plus religieuse à ces figurines : ils se seraient gardés de couvrir le buste même d'autant de joyaux et de distraire, par la profusion de ces scintillements de riches détails, l'attention qui devrait se concentrer sur le saint.

Convenez-en toutefois : Erard et ceux qui l'ont secondé n'ont pêché que par excès de magnificence ; le respect extrême dont ils voulaient entourer le saint ne ressort-il pas de l'entassement des preuves de leur pieuse intention, et le merveilleux fouillis de ces détails, de ces ornements d'or, de ces pierreries de la mître, du rational, de l'amict, de l'évangéliaire, de la chasuble même ; le coût de ce chef-d'œuvre : près de 100,000 florins, nous dirions aujourd'hui plus d'un demi million, somme énorme en ce temps; les sept années de labeur qu'il a réclamées de la part de nos meilleurs artistes ; la richesse enfin et l'incontestable grandeur de cette haute et vivante figure ne sont-ils pas faits aussi pour inspirer le respect ?

Libre à vous de discuter, Messieurs les archéologues et messieurs les artistes ; pour moi, Liégeois avant tout le reste, je ne saurais contempler, sans partager l'invincible et traditionnelle admiration de mes pères, ce majestueux saint Lambert, les scènes naïves, touchantes ou sanglantes de sa vie reproduites en relief autour de ce buste, les figurines de nos pre-

miers apôtres rangés autour de ces scènes , et jusqu'à cette petite image d'Erard à genoux devant la représentation du trépas de son saint prédécesseur, avec cette prière aux lèvres : « *Intercède pour moi auprès de Dieu , ô Lambert, prêtre et martyr du Christ !*»

On a dit que Henri Zutman — ou Ledoux, le principal artiste de cette œuvre, avait voulu reproduire dans les traits du martyr ceux d'Erard alors dans l'éclat d'une vigoureuse jeunesse ; on pourra comparer au buste le visage du prince-évêque reproduit dans un fragment de vitrail exposé aux cloîtres. et dans une copie peu achevée de son portrait (I. 29) placée dans le salon des tableaux à l'Université.

Quoique l'auguste original de ce portrait — dont la collection du palais épiscopal conserve un meilleur exemplaire — date d'une époque où Erard, revêtu de la pourpre romaine et coiffé de la barette commençait à se courber sous le poids de l'âge, le rapprochement ne démentira pas trop la tradition.

L'exposition actuelle n'a pas amené de solution à une autre question que l'on s'est posée souvent déjà : comment devaient se terminer ces pieds-droits qui divisent le soubasement du buste, s'élèvent même quelque peu autour de ce buste, au-dessus de ce soubassement et ont reçu à une époque postérieure au reste du travail, ces petits anges porteurs des instruments de la passion dans la nudité de la Renaissance ? Ces pieds-droits devaient-ils former le support d'autant de colonnettes d'un dai à élever au-dessus du Saint? Une de ces colonnettes eut dû alors écarter le livre qu'il tient en main, et une autre eut été posée juste devant le milieu du visage. En attendant que l'énigne ait été résolue, on peut se demander si cette anomalie ne vient pas tout simplement d'un manque d'accord entre les divers artistes qui s'employaient à cette œuvre ou plutôt d'un changement apporté dans le plan primitif au cours des sept années que dura leur travail. Et il est curieux de noter enfin que les plus anciennes reproductions de ce buste en gravure s'accordent à ne point porter cet embarrassant détail.

L'Exposition a du moins permis aux observateurs de se fixer sur un autre point. Entre les pierres fines ou précieuses qui décorent le buste, on a de tout temps remarqué ces cristaux taillés sous lesquels apparaissent des espèces de médailles d'or, représentant des têtes ou de minuscules personnages d'un relief saisissant. Ce relief, bien examiné, s'est trouvé n'être qu'une intaille pratiquée dans le revers même du cristal, et remplie d'une mince feuille d'or : moyen très-simple d'obtenir un très-grand effet.

Aussi le retrouvons-nous employé dans deux autres objets très-curieux de l'Exposition. Le coffret renaissance, d'ambre de diverses nuances, orné d'armatures d'argent doré, qu'expose M. Oscar Hauzeur (V. 101) est un petit chef-d'œuvre d'application de ces intailles à côté de bas-reliefs en pâte d'une délicatesse extrême; et un médaillon circulaire de cristal de roche cerclé d'or, propriété de M. Terme (IV. 402) nous fait voir un parti plus ingénieux encore tiré de ce système de décoration : un combat naval où de jolis vaisseaux d'or flottent sur de jolis flots d'argent.

«Ces curieuses sertissures appartiennent,nous dit M. Reusens , aux nombreuses productions de la glyptique italienne du commencement du XVI siècle et Benvenuto Cellini en explique la fabrication dans son Traité d'orfévrerie. » — Ce procédé n'était-il pas connu avant lui, ici même ? Il faudrait pour s'en assurer avoir sous la main ce manuscrit,malheureusement conservé à Paris; le *Traité des pierres précieuses* de notre chroniqueur Jean d'Outremeuse , ou, parmi d'autres chapîtres sur le verre et la « *sophistication* » des pierreries , se trouve celui-ci : « *Des doubles de Venise, comment ils sont faits* ! »

C'est bien de Venise, en tout cas, que nous sont venus les joyaux de Saint-Lambert. Erard de la Marck, les en rapporta, tous nos annalistes sont d'accord pour nous l'apprendre, en 1509, alors qu'il alla trouver au nord de l'Italie, le roi de France et l'empereur en guerre avec les Vénitiens ; seulement tandis que les plus connus veulent qu'il les ait achetés , d'autres

laissent entendre qu'il les aurait conquis à la pointe de l'épée, pour son lot du butin, en retour d'une part vaillamment prise à la victoire d'Agnadel

Erard n'est pas de ceux dont une seule œuvre de mérite doit rappeler la mémoire.

Tandis que la reconstruction de son palais se poursuit avec la délicate intelligence à laquelle reviennent enfin ses restaurateurs, la cathédrale Saint-Lambert achève de s'orner d'un nouveau portail splendide, et Saint Paul qui lui doit succéder, se complète par ces cloîtres mêmes où nous admirons en ce moment les trésors du passé, sauvés des ravages combinés des révolutions et du goût moderne. Des indulgences accordées par Léon X encouragent la charité catholique à hater l'achèvement du beau temple de Saint-Martin ; le zèle des abbés de Saint Jacques met le couronnement de sa voûte altière au joyau de la dernière période de notre art orignal, et de Saint-Hubert à Saint-Trond nos monastères réformés se relèvent dans le vêtement d'une architecture nouvelle : c'est le soleil couchant du grand art chrétien, mais de quel éclat splendide et durable il illumine encore le vieux pays liégeois !

Encouragé par le prince, l'amour du beau se répand dans les moindres villages : ainsi l'historien de la peinture au pays de Liége nous montre-t-il les paroissiens de la commune obscure de Ryckel se cotisant pour faire décorer de saintes figures les murs de leur église. A Saint-Trond des peintres de mérite s'inscrivent dans ce métier des orfèvres qui là, comme en nos autres bonnes villes au reste, comprenait toutes les professions relevant de l'étude du dessin. A Huy, des restes de la peinture murale, de la même époque, se retrouvent au haut de la nef de Saint-Domitien ; à Liége même s'épanouit la flore originale qui recouvre les voûtes de Saint-Jacques et de Saint-Paul ; les plus beaux vitraux qui nous restent, de cette époque, portent tous, comme date, le blason de la Marck à côté souvent de celui de Horne, et ce rapprochement seul fait resplendir tout ensemble, au soleil levant,

l'œuvre de foi, de patriotisme et de réconciliation d'Erard, en même temps que les gloires artistiques de son règne réparateur.

Le grand vitrail posé par Jean de Cologne dans le transept méridional de Saint-Paul, — cette conversion de l'apôtre et ce majestueux couronnement de la Vierge, si bien restaurés depuis peu par M. Osterath, — reçoit alors pour pendant une splendide Adoration des Mages attribuée à l'habile talent de Jean de Nivar, détruite, hélas ! par la Révolution pour en tirer le plomb propre à fondre des balles ! Le chœur de Saint Jacques s'illumine de ces riches verrières dont un album anglais, exposé dans la section des manuscrits, nous donne une reproduction si fidèle ; celui de Saint-Martin se décore des admirables et lumineuses scènes qui représentent la vie du patron de l'église, et celle de saint Lambert.

Les principaux traits de l'apostolat et de la passion du Sauveur se déroulaient dans une série de vitraux dont fut enrichi de 1534 à 1539 le sanctuaire de l'église abbatiale d'Herkenrode. Les critiques anglais les rangent au premier rang des peintures sur verres connues, et les critiques anglais sont ici les meilleurs juges : vendus par un misérable spéculateur à des acheteurs protestants, ces vitraux catholiques font aujourd'hui, briller l'image du cardinal liégeois, dans la cathédrale anglicane de Lichfield, et une inscription datée de 1803, porte, à notre confusion, hélas: « Ces sept verrières qui « avaient orné le monastère des chanoinesses d'Her- « kenrode, honteusement pillé et détruit, ont reçu une « place nouvelle, et, s'il plaît à Dieu, plus stable dans « cette église ! »

Erard de la Marck ne se contenta point sans doute d'enrichir sa capitale, sa cathédrale, son palais, les principales églises de son diocèse, des œuvres d'artistes nationaux; c'est à Paris qu'il fit tisser les grandes tapisseries dans lesquelles il avait fait reproduire encore les vies de la Vierge et de saint Lambert ; c'est à Bruxelles qu'il fut chercher l'artiste, nommé Lecomte, par lequel il fit exécuter ce tombeau fameux, mer-

veille de la sculpture d'alors, d'où son squelette se dressait pour rappeler chacun la pensée de la mort. Mais ce fut du moins à Liége, au sommet de Saint-Gilles, s'il faut en croire une légende, qu'on accomplit la difficile et malsaine opération de dorer ce mausolée; ce fut sur notre marché même qu'on fondit les cloches célèbres offertes par lui à Saint-Lambert, et dont la plus forte, du poids de 16,400 kilos, n'a jusqu'à présent trouvé dans l'Europe de rivale qu'en Russie.

Dans un couvent liégeois, Jean Beeck ou Jean de Looz avait, dès lors, recueilli l'héritage artistique et littéraire du chroniqueur-peintre Jean de Stavelot. Né à Looz vers le milieu du quinzième siècle, il n'avait quitté sa petite ville que pour venir se former à Liége dans l'art des couleurs; il y trouva bien plus: une vocation religieuse irrésistible. Entré à Saint-Laurent en qualité de frère convers, et occupé d'abord au badigeonnage des murailles, il se fit remarquer par ses talents autant que par sa piété, fut reçu religieux, et vit bientôt la réputation de ses peintures s'étendre au point qu'Erard pria l'abbé de permettre au moine Jean de décorer de ses compositions la chapelle du palais épiscopal à Huy. Deux ans plus tard, les suffrages de ses frères portaient l'ancien domestique du cloître à la dignité suprême de chef de ce grand monastère; peu de supérieurs furent regrettés comme lui quand il mourut, en 1516. Rien malheureusement ne reste de son pinceau dans la vaste enceinte qu'il avait trente ans ornée de ses peintures et illustrée par ses vertus. Rien n'y reste non plus des travaux d'un autre moine, également ami d'Erard, Pascal de Bierset qui joignait à ces talents d'artiste pour l'appréciation desquels les éléments nous manquent aujourd hui, les connaissances les plus étendues; érudit correspondant d'Erasme, helléniste, hébraïsant, poête et publiciste, il a précédé comme l'abbé Jean, de quelques années son illustre protecteur au tombeau.

Mais si avant l'avènement d'Erard, nos peintres les plus célèbres des débuts du XVIe siècle, Bles et Patinier avaient dû fuir leur patrie pour chercher au loin le

calme nécessaire à leurs travaux; à sa mort, une légion d'artistes suscités, encouragés par lui, allait continuer d'honorer sa mémoire ; nous lui devons dans l'enfant né l'année même de son entrée à Liége, jeune artiste dont il avait deviné l'avenir et soutenu l'éducation professionnelle, le premier des peintres liégeois, Lambert Lombard.

XVII

Peintres et Graveurs du XVIe Siècle

Encore que les Frères Van Eyck, les rénovateurs de l'art dans l'Europe entière en dehors de l'Italie, appartinssent par leur naissance et leurs premières études au pays liégeois, à Maeseyck, leur influence ne s'était guère fait sentir à Liége, pas plus que ne le fit plus tard celle d'un autre artiste sorti de ce diocèse, Quentin Metzys, de Louvain dont les deux têtes d'étude, exposées par M. le chanoine Meyers, (I, 12-13), expriment avec une vérité si admirable la pitié compatissante et la douleur accablée.

L'ainé des Van Eyck, Hubert, né, croit-on, dans la petite cité limbourgeoise, en 1366, n'avait pas tardé à quitter son pays ravagé par les discordes civiles et se trouve inscrit, dès 1412, sur la liste de la Gilde des peintres de Gand ; c'est là qu'il s'emploie à parfaire l'instruction artistique de sa sœur Marguerite, de Lambert le plus jeune de ses frères, et de Jean surtout qui devait devenir le plus célèbre d'entre eux ; c'est là aussi qu'il continue à vivre en simple et honnête bourgeois, quand les talents et la souplesse d'esprit de ce dernier l'ont fait entrer, comme varlet — ou chambellan, dans la suite de notre triste élu Jean de Bavière, pour passer ensuite à la cour du puissant duc de Bourgogne, Philippe-le-Bon ; c'est là qu'il meurt enfin, en 1426 ; là qu'on recueille, dans un reliquaire, le bras qui dessina des chefs-d'œuvre, et qu'on inscrit sur son tombeau :

—«...Connu et hautement honoré autrefois dans l'art de la « peinture, bientôt je ne fus plus rien... Vous qui aimez l'art,

« priez Dieu pour moi, afin que je puisse le voir face à face.
« Fuyez le péché, tournez votre esprit vers la vertu, car vous
« devrez finir par me suivre. »

En mourant, Hubert laissait inachevée une œuvre, digne, par son inspiration, du langage chrétien de cette épitaphe : *l'Adoration de l'Agneau* du triptyque de St-Bavon, « l'œuvre la plus importante de l'art de la peinture au XVe siècle dans nos régions. » Jean se chargea de terminer le travail fraternel. Il accepta, comme Rubens le fit après lui, de remplir plusieurs missions diplomatiques pour le prince qui s'était constitué son Mécène, et finit par s'établir à Bruges, toujours suivi de la protection du grand duc d'Occident.

Aucun de ses tableaux n'échut au pays liégeois ; lui-même n'y reparut plus, et ce ne fut que longtemps après sa mort, arrivée en 1440, qu'une de ses filles s'en vint, prenant le voile au moustier d'Alden Eyck, vivre et mourir dans la prière et dans l'oubli de la foule, au lieu même d'où sa famille était partie pour conquérir le monde par la célébrité de l'art.

Quoiqu'on en ait dit, Jean Van Eyck n'a pas été l'inventeur de la peinture à l'huile, connue avant sa naissance, et dont le moine Théophile indiquait la composition dès le XIIe siècle; il n'a trouvé que des procédés et des vernis pour en combattre les inconvénients. Une gloire meilleure lui restera toutefois : l'honneur d'avoir inauguré l'ère moderne en dehors de l'Italie ; l'honneur d'avoir rendu la peinture indépendante de la routine, des exigences de l'architecture, et de ce convenu trop traditionnel imposé par le seul caprice de l'imagination.

M. Jules Helbig dans cette *Histoire* que je n'ai plus qu'à résumer désormais pour suivre les développements *de la peinture au pays de Liége*, apprécie en quelques mots ce grand œuvre des Van Eyck :

Loin de n'être que la parure des murs, dont jusque-là elle respectait la surface en les ornant, la peinture veut créer l'illusion, donner le change sur les espaces et faire oublier jusqu'à la surface surquelle l'artiste a tracé son image. Son étude est basée désormais sur l'observation du phénomène de la densité de l'air, et du jeu des lumières et des ombres sur les corps so-

lides. La perspective linéaire et aérienne est inventée ; le but de l'art devient l'imitation de la nature et celle-ci a une sorte de rivale. Mais tandis que l'artiste est à la recherche des moyens qui peuvent tromper l'œil du spectateur et le flatter de charmantes illusions, il oublie trop souvent, tant l'homme est disposé à dépasser le but, lorsqu'il vient de l'atteindre, que les arts ont une mission plus haute et doivent reporter l'âme vers ces régions d'où lui viennent toutes les lumières et toutes les grandeurs. » (*Histoire de la Peinture au Pays de Liége*, p. 61.)

On ne saurait mieux dire : voilà bien les progrès que le génie inventeur des Van Eyck a introduits dans l'art ; voilà bien aussi le principe de décadence qui s'est mêlé à ces progrès.

Le nom de Van Eyck n'apparaît ou plutôt ne se laisse deviner que dans un seul tableau de l'Exposition (I. 3) : c'est cette composition d'un incontestable mérite représentant la sainte Vierge avec l'enfant Jésus et devant ceux-ci la donatrice du tableau accompagnée de sainte Madeleine, sa patronne sans doute. Cette observation des règles de la perspective, cette reproduction qui s'efforce d'être anatomique et matériellement vraie avant tout, cette perspective ouverte sur un paysage coupé par une rivière aux bords accidentés révèlent la main de ces maîtres : le détail de ces accoutrements caractérise leur époque, et le prénom de *Marguerite* inscrit sur la ceinture ouvragée de la Vierge s'offre à nous comme la signature de la sœur des illustres peintres, à laquelle on n'a pu malheureusement jusqu'ici, dit le propriétaire même du tableau, M. J. Helbig, attribuer aucun ouvrage avec une certitude absolue.

Celui-ci nous vient de Bruges. Les Van Eyck ne firent guère école dans le pays de Liége; on peut le constater dans un spécimen intéressant de la vieille école limbourgeoise, fragment d'un rétable à fond d'or, peint dans l'ancienne manière, représentant les scènes de la passion du Sauveur (I. 1) et recueilli par celui qui écrit ces lignes sous un toit ami de Hesbaye ; on peut le constater également par un autre panneau plus directement liégeois.

Des tableaux qui tenaient à la fois de l'épitaphe et du monument funèbre étaient en usage alors, pour marquer le lieu de sépulture d'un défunt, dans l'aristocratie et dans la bourgeoisie aisée. L'exposition nous présente le meilleur que nous ayons gardé (I, 2). Ce tableau, propriété de M. le professeur Morren, était destiné à perpétuer dans l'église de St-Paul le souvenir d'un des restaurateurs de cette basilique, Pierre Van der Meulen, mort doyen du chapitre de cette collégiale, en 1459.

Sur un fond d'or, décoré d'un diaprage lozangé noir, s'élève le trône où Marie assise offre un papillon à l'enfant divin qui repose sur ses genoux. Un groupe de petits anges chante la gloire de la Vierge mère et soutient une couronne au-dessus de son front : devant elle, Sainte Madeleine prosternée, sur le gazon vivace, baise avec un tendre respect les pieds du petit Jésus ; aux deux côtés se tiennent majestueusement debout les apôtres Pierre et Paul, le patron de la collégiale, et le patron du défunt. Celui-ci se trouve représenté lui-même, agenouillé aussi devant la Vierge, mais dans des proportions de beaucoup inférieures à celles des saints sous la protection desquels il s'est ainsi placé. Une légère banderolle s'échappe de ces lèvres : *Mère de Dieu, souvenez-vous de moi*, dit-il ; d'autres inscriptions, tirées de prières de l'Eglise, se détachent sur la bordure d'or du manteau de Notre-Dame.

Remarquable surtout par la couleur intense et vigoureuse des draperies, par la délicatesse du groupe angélique, et par les qualités du portrait du donateur, cette œuvre, sans révéler le pinceau d'un maître, montre du moins jusqu'à quel point, près de vingt ans après la mort du plus célèbre des Van Eyck, « les artistes, « comme le dit M. Helbig, travaillaient encore en con- « tinuant les traditions et la simplicité monumentale des « siècles passés. La disposition symétrique, la diversité « des proportions, les fonds d'or, l'absence de modelé « et de naturalisme, tout dans cette peinture rappelle « encore une phase de l'art dont l'école des Van Eyck « est sortie depuis longtemps. »

Cette peinture est une des rares qui aient échappé aux destructions des soldats du Téméraire. Deux autres petits tableaux (I. 226, 225) la suivent dans l'ordre du temps — et semblent empreints d'un mérite supérieur. Don d'un chanoine grand chantre de Saint-Lambert, mort en 1515, ils formaient un diptyque, appendu dans cette église ; les deux faces extérieures représentent en grisailles le *jugement de Salomon* avec la *Femme adultère* et les volets intérieurs, ouverts autrefois aux seules grandes fêtes de l'année, nous font assister à la naissance du Sauveur et au martyre du patron du diocèse. Cette mort cruelle est représentée dans la vérité historique de la tradition, telle qu'elle apparait dans nos vieux psautiers, et telle que la répètent encore les reliefs du buste d'Erard ; l'assassin huché sur le toit n'atteint sa victime qu'au travers de cette couverture, et l'expression pieuse ou passionnée des figures, comme la plupart des détails, restent fidèles aux vieilles règles de notre art chrétien.

De même en est-il pour cette *Nativité* où le naïf artiste, en vue de rappeler la nuit, a bonnement imaginé d'armer d'un cierge saint Joseph. Le souci de la vérité naturelle se fait pourtant plus sentir déjà dans ces deux tableaux, aujourd'hui généreusement offerts par les D^lles^ Quirini-Goreux au Musée diocésain : les fonds d'or ont cédé la place à la perspective d'un paysage, et de fait, c'est dans le paysage, ce semble, que s'affirmera d'abord parmi nous la Renaissance.

« Parmi nous » n'est peut-être pas ici l'expression la plus vraie, car c'est à l'étranger que nos premiers paysagistes soutenaient, au temps d'Erard, le renom de la patrie.

Le plus ancien d'entre eux, Joachim Patinier, était né à Dinant, mais ne tarda pas à se fixer à Anvers, où il mourut vers 1524. Aussi, Liége ne possède-t-il de lui que le *Saint-Jérome*, le *paysage montagneux* exposés par M. Helbig (I, 7, 10) et le *Saint-Roch*, de notre hospice des Frères-Célites, venus précisement à Liége au temps d'Erard. Le musée d'Anvers, et M. O. Henry de Dinant, nous ont prêté chacun un pan-

neau du maître (6-8). Le musée de Madrid, les collections de l'Angleterre, les galeries du Belvédère, à Vienne surtout en détiennent un plus grand nombre.

Notre Exposition n'a pu rien se procurer du rival de Patinier, Henri Blès de Bouvigne, né vers 1480 et le premier des peintres du pays wallon qui visita l'Italie. A son retour, il habita tantôt Anvers et tantôt Malines, pour revenir, dit-on, mourir à Liége en 1521; ses œuvres conservées le plus près de nous se trouvent à Namur; l'Italie et l'Allemagne s'en sont partagé la meilleure part.

Contemporains sortis du même pays, Joachim Patinier et Henri Blès vécurent pareillement en relations avec les plus célèbres artistes de leur temps. Quentin Metzys fut le tuteur d'une des filles du premier : Albert Durer était venu assister à ses noces et avait reçu dans le même voyage l'hospitalité du second. Tous deux contribuèrent à faire avancer l'art dans la voie que les Van Eyck lui avaient ouverte. Au fond d'or et de tapisseries des peintures anciennes les illustres frères avaient substitué des campagnes où une succession de plans finit par se perdre bien loin. Aux campagnes des peintres de Maeseyck, les peintres dinantais substituèrent à leur tour la perspective d'une suite de montagnes pittoresques, parfois trop tourmentées, pleines de lumières et d'ombres et sur les flancs desquels coulent de clairs ruisseaux, se dressent de noires forêts, des monastères un peu fantaisistes, ou des castels en ruines.

Le visage admirable à la fois de souffrance, de privation et de résignation du *Saint-Roch* donne une rare idée du talent de Patinier; mais les sujets religieux qu'il place au centre de ses compositions, sous ses ciels d'un bleu caractéristique, ce Saint-Jérôme en prière au fond d'un bois dominé par un château roman; cette minuscule Sainte-Famille en fuite, sur le passage de laquelle se brise une fausse divinité de l'Egypte; ces lansquenets en voyage; ces pèlerins qui disparaissent au détour d'un sentier, prennent tous des proportions si petites que, visiblement, le paysage a bien plus préoccupé l'artiste que la scène dont ce paysage semblait être le

cadre. Dans d'autres œuvres, les imaginations payennes percent aussi parfois, même de la plus bizarre façon : ici c'est Caron qui conduit aux enfers une âme dont l'Ange gardien se détourne attristé ; ailleurs, c'est à des nymphes antiques qu'est confié le soin de tenter saint Antoine !

Plus encore que Patinier, Henri Bles s'est attaché à reproduire la nature ; il est, lui, le véritable créateur du paysage moderne : on retrouve dans les légers panneaux qu'il a touchés d'une main si délicate jusqu'à des sites bien connus de son pays de Bouvigne. Et ces montagnes et ces bois ne suffisent pas même à sa fantaisie, pas plus que pour les animer il ne se contente, comme son devancier, de bouts de scènes religieuses ou profanes ; il y joint des marines, il peint les travaux d'une mine, d'une forge, d'une fabrique, la Tour de Babel, voire un colporteur endormi, dépouillé de la plus spirituelle façon par une bande de singes mutins ; il devance enfin le réalisme moderne en plaçant au milieu d'une scène représentant la Tentation de Saint-Antoine, une cuisine de cannibales où des membres humains fricotent à la broche et où la bouche et les yeux d'une tête horrible servent de repaire à d'affreux lézards tandis que le crâne abrite, en guise de cervelles, une nichée de chouettes. La chouette est, d'ailleurs, dans toutes les œuvres de Bles, son monogramme, sa signature répétée.

Ces petits panneaux bleuâtres ont été imités en leur temps ainsi qu'on peut le voir par cette œuvre qu'expose M. O. Henry (11). C'est la vue imaginaire d'une rivière coulant entre montagne et plaine, et au bord de laquelle messieurs nos chasseurs au fusil pourront reconnaître le plus ancien de leurs devanciers dans ce petit Nemrod du XVIe siècle canardant au vol un héron.

Quelque ait été toutefois le mérite réel, élégant et naïf à la fois des maîtres dinantais, il ne valut pourtant ni à Joachim Patinier, ni à Henri Bles une influence pareille à celle que Lambert Lombard exerça sur les développements de la peinture dans son pays natal.

Sorti d'une famille d'artisans de la cité liégeoise, Lambert Lombard dut à son talent précoce et à ses habitudes de travail, les moyens de se livrer à l'étude des langues anciennes et de l'antiquité, passion favorite de son époque, en même temps qu'il suivait les leçons de peinture de Jean Gossart et de maîtres allemands.

La générosité d'Erard lui permit d'achever en Italie, à la suite d'un ami du prince, le cardinal Reginald Pole, son éducation artistique. Nos académies modernes vivent encore de l'enseignement des règles auxquelles s'astreignit Lombard : l'étude en quelque sorte anatomique du corps humain, de ses proportions diverses et de ses divers types. Bien qu'un tableau en grisaille, peint pour le cardinal auquel il était attaché, eut attiré sur ses débuts les plus précieux suffrages, il se croyait loin d'être formé, quand la mort d'Erard, et par suite la cessation de la pension que lui fournissait ce prince, le forcèrent à regagner Liége.

Il y trouva un accueil distingué auprès des divers successeurs d'Erard, mais peu de besogne digne de son pinceau.

A la peinture de divers tryptiques, ou tableaux d'autel à volets, il joignit l'exécution de dessins nombreux généreusement mis à la disposition de ses confrères, des peintres verriers, des orfèvres, des sculpteurs,des graveurs surtout pour lesquels il avait ouvert une école-atelier. Architecte en même temps que peintre et dessinateur, il dirigea, sur l'emplacement aujourd'hui occupé par le *Café Charlemagne*, la construction en style renaissance, de la célèbre demeure du chanoine Oems de Wyngaerde. On lui dut également une autre habitation, celle du vicaire-général Liévin Vanderbecke , et , s'il faut en croire la tradition , la demeure occupée aujourd'hui par M. de Soer, à l'angle de la Haute-Sauvenière et de la place St-Michel , plus l'élégant portail de St-Jacques , si malheureusement appliqué sur une église ogivale.

Antiquaire et numismate passionné, érudit et homme du monde en relations avec les plus nobles esprits de son temps, citoyen dévoué, longtemps échevin de la

justice d'Avroy, il se maria trois fois, et père de cinq filles, laissa en mourant le souvenir d'un honnête homme et d'un glorieux artiste. La légende s'est plue à répéter que ses derniers jours auraient été désolés par la misère et qu'il les aurait terminés à l'hôpital de Cornillon. Ne multiplions pas les Gilbert contre toute vérité : sa correspondance atteste, au contraire, que jusqu'à sa dernière année, il pouvait s'occuper d'enrichir son cabinet d'archéologue et ses collections de peintre.

Un nombre relativement restreint de ses tableaux a échappé aux deux vandalismes qui se sont succédés chez nous : celui des prétendus rénovateurs de l'art au XVIIIe siècle et celui des pillards de la Révolution française. Ces gens n'ont-ils pas été jusqu'à vendre, au prix dérisoire de douze francs, un tryptique d'une chapelle de St-Lambert, le *Crucifiement*, une des meilleures œuvres du maître? Celles-ci d'ailleurs ne sont pas toujours faciles à reconnaître, malgré la distinction de dessin et de couleur qui les caractérise, Lambert Lombard ne s'étant jamais arrêté dans ses efforts pour améliorer sa manière, et pour allier les traditions nationales avec celles de l'art italien, le vieil et pur idéal de ses religieux prédécesseurs, avec l'observation de la nature, ou la science plus réaliste des plus célèbres pinceaux du renouveau payen.

Que de variétés de types dans ses compositions, et à certains égards que de variétés de manière, suivant qu'il reste fidèle aux leçons de ses devanciers ou qu'il fraye la voie de l'avenir, qu'il peint avec ses souvenirs de Rome et sa mémoire d'antiquaire, ou qu'il fixe sur la toile ces figures wallonnes, plus énergiques que distinguées parmi lesquelles il travaille. Point de visiteur qui ne soit frappé de la couleur intense, de la vie, de l'expression, de la vérité saisissante de ce portrait de Fléguet,(21) le pauvre sot joueur de flûte dont le nom n'a pas encore péri dans le populaire liégeois?

Quel mouvement déjà dans cette sainte Cène (15) qui appartient au Musée de la ville, et dans laquelle l'artiste, âgé de vingt-quatre ans à peine, fait encore

asseoir autour du Sauveur un cénacle animé d'apôtres, évidemment reproduits d'après nos types nationaux ! Comme dans le rétable de Saint-Denis, celui des panneaux peints qu'on peut le plus sûrement attribuer au maître allie à la fois au faire plus moderne le respect des traditions antérieures, l'expression religieuse, maintes réminiscences de détail de nos pieuses images gothiques ; et comme elles sont bien liégeoises aussi les figures de ces prisonniers, compagnons du martyr, tout absorbés dans la diversité de leurs espoirs ou de leurs craintes, tandis qu'une vision sacrée, invisible pour eux, rejouit les yeux du saint évêque. (16)

Reportez, d'autre part, le regard sur les *Israélites s'apprêtant à manger l'Agneau pascal*, au sein d'une sorte de Panthéon romain : ce n'est plus du pays natal que s'est inspiré l'artiste : ces figures de femmes, ces profils d'hommes semblent détachés de ces monnaies anciennes ou dessinés d'après ces bustes de l'antiquité classique dont Lombard était si profondément épris.

Quoiqu'il en soit de ces variations, ces Cènes, ces Nativités, ces *Ecce homo* portent la marque d'un talent distingué; cette peinture entière participe à la chaleur animée de la couleur du maître ; elle a toujours quelque chose de la grande taille et de l'élancement qu'il aime de donner à ses personnages.

Parmi ses peintures murales, beaucoup peut-être sont recouvertes encore, sur les murs de nos églises, par le badigeon à travers lequel on a retrouvé, à Ste-Croix, quelques figures de saint; au fond de la Cathédrale, tout près du chœur, un Crucifiement qui pourraient être de lui. On lui attribue encore le plan de la décoration de la voûte de St-Jacques, et des trois vitraux de l'église liégeoise de St-Servais, du côté de la rue.

Ses dessins parvenus jusqu'à nous sont heureusement plus nombreux; on en connaît près d'un millier, études rapides, esquisses de tableaux ou compositions soignées; l'un d'entre les plus remarquables, appartenant à M. H. Duval, représente une Descente de croix ; exposé dans la IIe section sous le numéro 231,

il donne une excellente et juste idée de la manière du maître.

Lambert Lombard fut si pas le chef d'une école, le centre d'un groupe d'artistes dont les travaux firent, avec les siens, l'honneur de l'art liégeois au XVIe siècle.

On pourra contempler une douzaine d'œuvres anonymes évidemment inspirées par lui, mais de valeurs fort diverses, dans cette Résurrection de Lazare, ces *Ecce Homo*, ces Couronnements d'Épines, ces Crucifiements, ces Descentes de croix, ces Résurrections, voire ce portrait d'Erard de la Marck exposés par les églises de St-Jean et de St-Denis et par MM. Brahy, Brand-Bouvy, de Soer, J. Frésart et Guilmot (23-33.)

Parmi ses élèves les plus célèbres, figure l'anversois Franz Floris; son tableau, les filles de Loth (41) propriété de M. le général de Formanoir de la Cazerie, est peint dans la couleur de Lombard, et accuse, dans son sujet et dans ses nudités, un naturalisme devant lequel eut reculé le maître; celui-ci voulait que le corps humain fut exactement rendu, mais ne manquait pas de le vêtir; nous retrouverons bien davantage son esprit et son sentiment religieux dans la *multiplication des pains*, d'un autre de ses disciples, Hubert Goltzius (40).

L'un des élèves qui rappelle le mieux son talent et son faire est Jean Ramey, né dans notre ville vers 1530, doyen des orfèvres en 1585, dessinateur des vitraux et peintre de mérite, appelé à Paris sur la fin de sa carrière pour orner des productions de son pinceau le palais du Luxembourg.

L'église de Sainte-Marie-des-Lumières, en Glain, expose sa meilleure œuvre : une douce et poétique Adoration des Bergers (35) et MM. Brahy et Hock y ont ajouté une intéressante *Guérison du boiteux de Lystre par saint Paul*, et deux bons portraits de famille (36 38).

Pierre Baelen et Louis Hach, à la fois les disciples et les gendres de Lombard, et surtout Pierre Dufour, dit Salsea, jouirent aussi dans leur temps d'une certaine réputation.

Dominique Lampson, dont notre exposition ne renferme non plus aucune œuvre, fut cependant un de ses élèves les plus connus, son biographe et son disciple de prédilection. Né à Bruges en 1532, attaché d'abord, en Angleterre, à la maison du cardinal Pole, il vint, à la mort de celui-ci, se fixer à Liége où il occupa successivement la charge de secrétaire de trois princes-évêques; érudit, poëte latin distingué, en correspondance avec tous les grands artistes et les beaux esprits de son siècle, il aida beaucoup à ramener à la foi catholique le savant Juste-Lipse : sous la direction de Lombard, il devint peintre, par le seul amour des beaux-arts. Son meilleur tableau est le *Crucifiement* dont il enrichit l'église St-Quentin à Hasselt.

Impossible toutefois de clore la nomenclature des élèves contemporains de Lombard, sans signaler l'auteur inconnu des délicieuses miniatures dont se trouve orné l'évangéliaire de l'ancienne collégiale de St-Jean, copié par Robert Quercentius, ou Duchène en 1565. (Section II. 339).

Secrétaire lui aussi de trois princes-évêques, ce calligraphe, si habile à reproduire par la plume sur le velin les caractères de l'imprimerie naissante, avait mérité, par ce chef-d'œuvre de patience attentive, sa réception à la collégiale de Saint-Jean. Lui-même note que ce Chapitre n'aurait pu faire plus grand honneur à son livre que de l'illustrer avec ces six miniatures d'un maître inconnu, T. M. P. Elles sont charmantes, en effet, ces fines représentations de l'Evangile encadrées dans ce spirituel et capricieux fouillis de fleurs, papillons, singes et jolis oiseaux — et charmant aussi ce saint Jean en exil à Pathmos, devant le paysage délicatement achevé d'une ville pittoresque bien près de rappeler Liége ou Huy !

Si j'ai réservé pour la fin le nom de *Zutman*, *Suarius* ou Ledoux, élève encore et qui plus, est beau-frère de Lombard, c'est qu'il s'est plus distingué par le burin que par le pinceau et nous servira de transition pour arriver à nos graveurs du XVIe siècle.

Vous savez comment se faisaient ces nielles, si bien employées par notre grand artiste du XIIIe siècle le frère Hugo, d'Oignies, dans l'ornementation de quelques-unes de ses plus belles pièces : l'orfèvre dessinait en creux dans le métal les lignes de l'image qu'il y voulait faire paraître et remplissait ensuite ce creux d'une poudre d'émail noire— *nigrum*, *nigellum*, *nielle*. Il eut suffit dès lors d'appliquer un papier sur ces nielles encore fraîches pour trouver la gravure : un italien n'imagina cette application que deux cents ans plus tard, au milieu du XVe siècle. Quant à la gravure sur bois, où, comme on sait, à l'inverse des creux du cuivre, les traits destinés à la reproduction sont laissés en reliefs par l'artiste, connue en Chine de temps immémorial, elle ne parut chez nos ancêtres qu'au début du même siècle, quelques années avant l'invention de l'imprimerie.

La Belgique se targue de posséder dans une image de la Vierge de 1418 retrouvée à Malines, la plus ancienne de ces épreuves xylographiques : une autre œuvre, un peu moins vénérable, offrira plus d'intérêt pour le pays de Liége : c'est ce recueil de 24 gravures sur bois (section II. 374) qui nous retrace la légende de notre saint Servais. Les traits n'en sont encore que des esquisses légères, à peine relevés de quelques ombres, et imprimés avec une encre d'une pâleur calculée pour permettre et limiter à la fois le coloriage : c'est la transition de la miniature ancienne à l'estampe. La composition révèle un artiste de talent, et nous ne nous trouvons cependant qu'en présence d'une œuvre de propagande populaire, preuve que dès lors la gravure sur bois devait être assez connue parmi nous, preuve aussi qu'elle fut cultivée dès d'abord dans le diocèse de saint Servais.

On ne tarda pas, en effet, à l'employer, toujours avec l'appui complémentaire de l'enluminure, à la vulgarisation des scènes de l'Evangile, des figures du Christ, de la Vierge, des saints ou des personnages royaux du temps. De nombreux specimens de cette imagerie populaire, parfois véritablement artistique,

ont été apposés dans la première moitié du seizième siècle, sur maintes pages des manuscrits de Saint-Trond conservés dans la bibliothèque de l'Université ; il y a là, notamment, certaines figures du Sauveur, de Charles-Quint, de Philippe II, ou de don Juan d'Autriche, d'un véritable mérite, incomparablement au-dessus des grossières enluminures que nous mettons aujourd'hui dans les mains des enfants ou du peuple : impossible qu'une part au moins de ces œuvres, d'un cachet parfois si local, ne soit pas due à des graveurs sur bois de nos régions liégeoises.

S'il n'en était ainsi, où donc aurait appris son métier, Robert Peril, l'auteur de cette frise de cinq mètres, partagée en deux dans le sens horizontal et où se déroule, sur une longueur de près de 10 mètres, la gravure sur bois, en petits personnages de dix centimètres de haut, du *Cortège triomphal* du Pape Clément VII et de Charle-Quint à Bologne, le 24 février 1530? Des détails recueillis, avec une rare patience, sur cet auteur par M. le chevalier Léon de Burbure, il résulte que Robert Peril, fixé à Anvers, à cette époque, était mieux connu de ses confrères sous le nom de Robert de Liége: Guillemette Bessin, sa femme, ne portait-elle pas aussi un nom bien wallon?

Arrivé de Liége dans la grande cité commerciale, on l'y trouve en 1519, apprenti ou compagnon chez un sculpteur d'ornements de façades revêtues en bois ; puis trois ans après, fabricant de cartes à jouer. Son talent sans doute attira l'attention, puisqu'en 1530, sur sa demande d'ailleurs, il fut chargé de publier, le *Couronnement* de Charles Quint, et le *Cortège triomphal* du surlendemain de ce couronnement. On n'a retrouvé de lui que le Cortège, dans l'exemplaire unique jusqu'à ce jour, gracieusement prêté à l'Exposition liégeoise par le musée d'Anvers. (II. 242). L'œuvre dût avoir du succès mais ne mit pas pour longtemps l'artiste à l'abri du besoin : en 1533 son mobilier même allait être vendu si un généreux marchand n'avait prêté à Robert de quoi désintéresser son propriétaire et remonter son

ménage avec son petit atelier d'imprimeur cartier ; l'artiste composa pour lors une généalogie de *l'Empereur et de la Reine*, avec les portraits gravés de la maison d'Autriche, pour laquelle il reçut de la Cour une gratification de 50 livres tournois.

Que devint-il ensuite ? Nul ne l'a pu dire encore, pas plus que nul n'a pu retrouver de lui un autre travail que la frise exposée. Encore s'en est-il fallu de peu qu'elle-même ne nous arrivât jamais. A la fin de la vente des meubles d'un fabricant décédé à Gand, elle avait été donnée, sans que personne lui crut une valeur, à un ouvrier pour amuser ses enfants. Celui-ci, par bonheur, rencontra un bouquiniste qui l'acquit séance tenante au prix joyeux d'une bouteille de champagne , et la revendit 350 frs à un avocat de Gand , assez généreux depuis pour la céder, contre fr. 1800 au Musée d'Anvers. Offrez-en 10,000 aujourd'hui : on ne vous entendra même pas.

OEuvre unique, en effet, que ce cortège splendide où se rencontrent, autour du Pape et de l'Empereur, toutes les dignités, tous les costumes d'apparat, sacerdotaux, guerriers ou civils de la chrétienté tout entière du XVIe siècle! Le tout est dessiné avec exactitude, soigneusement colorié par l'artiste qui assista au spectacle, comme d'un coin de son œuvre, il en regarde encore la reproduction, et qui a pris soin, sous chaque groupe, (en partant du bas, de gauche à droite,) d'indiquer les fonctions, les noms mêmes de ses innombrables et brillants personages :

« Premièrement les familiers des cardinaux, évêques et princes-séculiers très-honnestement accoutrés... les satrapes domestiques et capitaines des armées du Pape, bannières... escoliers .. docteurs en loix... (je n'en puis nommer que quelques-uns) la bannière du Pape, la bannière de l'Eglise, la bannière de la Croix... les trompettes et clairons, les cornes et bussines, un chacun d'eux jouant selon mélodieuse harmonie... les ambassadeurs des Rois... Après, sur un cheval blanc fort beau, et richement accoustré, couvert de drap d'or estait porté le Saint-Sacrement du corps de N.-S. Jésus-

Christ... princes, ducs, comtes, marquis d'Italie, d'Espagne, Bourgogne, accoustrés de drap d'or frisé, et bordure, drap d'argent avec perles et pierres précieuses... le Hérault roi d'armes, avec sacs pleins de pièces d'or qu'il jetait à deux mains de tous côtés, le peuple criant : Vive l'empereur Charles catholique...»

Plus loin,« procédaient le saint Père le Pape et, à son côté senestre, le sacré Empereur, tous deux sous un même palle, porté de trois ambassadeurs de Venise et trois autres grands maîtres.... Conséquemment marchaient en bel ordre les hommes d'armes de cheval bien triomphalement accoustrés, avec leurs bardes luisants en or et argent, tant flamands que Bourguignons... etc., etc... »

Je n'ai pas cité la dixième partie de la nomenclature: qu'on juge dès lors de l'éclat que devait présenter ce cortège sans égal, si vivement ranimé par Robert de Liége : le jour où l'on voudrait offrir au monde le spectacle authentique de la plus magnifique cavalcade, en ces costumes luxeux et luxueusement variés du XVIe siècle, il n'y aurait qu'à reproduire la frise du graveur liégeois — en y dépensant quelque millions en habits.

Tandis que le pauvre cartier immortalisait, sans s'en douter, dans le bois cette procession splendide, d'autres artistes, penchés sur le cuivre, ouvraient ici-même, dans l'ombre de nos cloîtres peut-être, la glorieuse suite des graveurs liégeois. L'Université nous a conservé deux cents de ces essais peut-être et parmi eux nombre de pièces uniques, dans les manuscrits du seizième siècle du monastère de Saint-Trond. La signature d'un maître S. dont l'anonymat n'a pu être encore percé, revient sur un grand nombre de ces épreuves, et ses nielles nombreuses, comme le style de ses gravures, concourent à faire penser qu'il devait être orfèvre et brabançon. C'est précisément de cette époque, 1527, que datent les dessins si intéressants dont un moine de Gembloux A. P., a peuplé une histoire des abbés de ce monastère (II. 345)

Un antiphonaire majestueux du XVIe siècle, (II, 334)

montre à quel point d'habileté délicate on poussait alors dans cette maison l'art de la miniature, dans le style de l'époque. Mais si charmantes qu'en soient les petites compositions, elles ne présentent pas plus d'intérêt que ces esquisses à la plume, relevées parfois de quelques teintes légères.

Ces portraits, ces dessins animés ne méritent pas seulement d'attirer l'attention par la reproduction minutieuse qu'ils nous offrent des objets précieux conservés dans cette abbaye au XVIe siècle, châsses, vitraux, tapisseries, autels, rétables divers, grandes pièces de dinanderies, représentés en détail à côté de l'image des donateurs; ils nous indiquent peut-être dans leur auteur monastique, l'initiateur de ce groupe anonyme d'artistes D T, W, H, A K, A, et surtout C P, que nous voyons s'attacher à graver, entre 1529 et 1578 — pour citer les deux dates extrêmes de ces estampes, des sujets de sainteté, parmi lesquels on remarque surtout saint Guibert, le fondateur de Gembloux, et plus encore saint Trond, le patron de l'abbaye à laquelle Gembloux était alors si étroitement uni, et de la ville même d'où certaines de ces pièces sont nommément datées.

Elles ne valent pas toujours, il s'en faut, les petites estampes d'Alart Claessens, d'Amsterdam (366-67) dont nous avons, du milieu du XVIe siècle, un *Martyre de saint Lambert* et une vision légendaire du patron de la chasse, où la tradition du moyen-âge se mêle à la manière de la Renaissance.

Elles n'approchent pas surtout de cette admirable gravure du XVe siècle, dont la bibliothèque universitaire possède le seul exemplaire connu (II. 360) et qui nous fait apparaître sous des rinceaux de verdure, le modèle des mères de famille, la patronne de l'éducation chrétienne dans sainte Félicité représentée naïvement, livre du savoir sacré et verge de la correction à la main, au milieu de ses sept enfants épellant à ses pieds le premier commandement de Dieu.

Les œuvres de Saint-Trond sont d'une valeur plus moyenne et d'un cachet manifestement plus moderne.

On en a réuni dans l'exposition (II,364 à 373) quelques spécimens variés. Impossible au moins d'en étudier les caractères, les détails, les inscriptions flamandes, les armoiries abbatiales sans emporter la conviction qu'une petite école de graveurs a dû fleurir, vers la moitié du XVIe siècle entre les deux monastères de nos frontières ou peut-être dans leur intérieur.

Quelqu'en soit le mérite relatif, notable pour l'époque, elle n'atteignit toutefois ni la distinction ni l'influence de l'école ouverte vers le même temps par notre Lambert Lombard, école qui fut le point de départ des succès séculaires de la gravure liégeoise. Saluons son premier représentant dans Lambert Suavius, le beau-frère de Lombard et le neveu du ciseleur célèbre du buste de Saint-Lambert.

Reproduisant tantôt Lombart, tantôt d'autres contemporains ou composant lui-même les dessins que son burin reportait dans le cuivre, datant ses planches parfois de Liége, parfois de Francfort ou d'Anvers, Suavius prit, de 1544 à 1562 surtout, une part des plus actives au mouvement artistique de son temps. L'Exposition nous prouve (I. 34) dans ce panneau représentant les saintes femmes au tombeau du Sauveur, qu'il avait su fixer sur son pinceau quelque chose de la couleur et de la touche religieuse de son maître ; la filiation est peut-être plus visible encore dans ces gravures (II. 162-166) où il aime comme Lombard de donner toute leur taille à ses personnages, de les poser devant quelque décor de vieille architecture classique ; de les draper dans ces vêtements à grands plis qu'affectionne le maître.

Comme lui, tantôt aussi il s'inspirera des physionomies liégeoises rudement taillées, au milieu desquelles il vit, et tantôt des types classiques de Rome, si chers à la Renaissance ; comme lui toujours, il ne cessera de travailler à perfectionner sa manière : quel chemin depuis sa première estampe ou Lazare se dresse effrayant, sec et décharné, du tombeau, jusqu'à ces suites d'apôtres, copiés dans la vie réelle, mais grandis, idealisés par l'artiste, et jusqu'à cette large compo-

sition de la guérison du boîteux, relevé soudain par saint Pierre et saint Jean devant la foule réunie à l'entrée du temple de Lystre ?

Ces Bohémiens en ruines, si maigres, si sauvages et si drôlatiques, créés par son burin , ne cadrent-ils pas bien avec le *Filoguet* de Lombard ?

Ce portrait vivant et expressif du cardinal de Grandvelle, du format le plus grand qu'on eut connu alors, aurait suffi pour faire la réputation d'un artiste et nous montre que le talent du graveur liégeois lui avait acquis le renom bien en dehors du pays de Liége. Aussi ne sait-on pas s'il ne mourut pas à l'étranger, dans quelqu'un de ces voyages artistiques dont étaient coutumiers les graveurs du temps.

Ce fut à l'étranger que travailla surtout Théodore de Bry, le plus célèbre porteur d'un de ces noms que se transmirent encore plusieurs générations d'artistes; et il serait à souhaiter que l'Exposition eut été l'occasion, pour quelque expert en art et en archéologie, de démeler un peu mieux les écheveaux embrouillés de l'histoire de cette famille.

Il paraît bien que le chef en fut d'abord un orfèvre des débuts du XVIe siècle, Thiry de Bry, dont un fils Thiry , deuxième du nom , orfèvre comme son père, maria sa fille à Noël de Fexhe, bourgmestre de Liége en 1553. Cette fille avait un frère, notre graveur Théodore de Bry, né à Liége en 1528, et qui, compromis dans les troubles du temps, se fit en 1570 bannir de la cité.

L'industrie artistique de ses pères , auxquels notre cathédrale de Saint-Lambert devait quelques châsses et plusieurs beaux calices, avait assuré richesse et position brillante à leurs descendants : les biens du bannî furent confisqués, et il ne lui resta pour vivre que son talent, sans cette circonstance, il n'en eût sans doute pas cherché l'emploi. Il ouvrit à Francfort une librairie artistique qui, lui-même en convient, lui rendit bientôt sa fortune. C'est là qu'il édita ces publications considérables, dont les gravures obtinrent un

succès européen. C'étaient des collections d'alphabets historiés, de portraits de célébrités et surtout de *Voyages* qu'on a nommé *grands* et *petits* uniquement d'après leurs formats, recueils curieux des types nationaux empruntés principalement à l'Amérique.

L'Exposition nous offre (II. 167-174) quelques exemplaires choisis de ce maître fécond, dont la pointe semble parfois un peu sèche, mais dont il faut admirer la facilité et l'imagination. A son œuvre, elle a mêlé celle de son fils, le quatrième de cette génération d'artistes, Jean Théodore de Bry (1568-1623), qui graveur habile lui-même, aidé par un frère cadet Jean-Israël, puis par son propre gendre, un libraire suisse renommé, Mérian, acheva les collections paternelles, et en publia d'autres d'anatomies ou de botanique, d'une utilité pratique pour l'art industriel du temps.

La cause de l'exil de Théodore de Bry père fut-elle un complot politique ou l'apostasie de la foi à la glorification de laquelle ses ancêtres avaient consacré leur ciselet ? Toujours est-il que lui-même ne s'en explique pas trop, accusant surtout « des larrons » de l'avoir dépouillé : s'il fut en relation avec les chefs du parti protestant, s'il trouva un de ses protecteurs dans le très versatile palatin Fréderic IV, il ne témoigna guère, comme graveur, l'esprit sectaire dont le lutherianisme était alors anime, et ses reproductions du Triomphe du Christ ou des chefs d'œuvre de Rome ne révèlent en lui à coup sûr rien d'un iconoclaste.

On remarquera dans la section de l'orfèvrerie toute une collection de couteaux et fourchettes à manche d'argent fort joliment ouvragés, propriété précieuse de MM. le comte Xavier Van den Steen, Georges Frère, Martial, Roberti-Lintermans et Schoolmesters : ils sont décorés de scènes religieuses d'un travail remarquablement délicat, et dont la gravure est uniformément attribuée à « Théodore de Bry. » Plusieurs datent évidemment d'une époque postérieure à celle des deux orfèvres, les Thiry de Bry ; le graveur Théodore nous avait quitté dès 1570; son fils n'ayant alors que deux ans, et mort à l'étranger en 1623, n'a guère pu tra-

vailler pour le pays de Liége. Je ne demande pas mieux que de leur attribuer ces représentations de l'histoire de la Sainte-Vierge; mais on m'accordera par contre que si ces artistes s'étaient rangés au parti de la Réforme, leur burin du moins restait malgré tout fidèle au catholicisme de leurs ancêtres.

XVIII

XVIIe Siècle

En dépit des troubles civils qui l'ensanglantèrent, le dix-septième siècle n'est pas un des moins beaux de nos annales artistiques. La puissance croissante des États voisins de notre petite principauté ne permet plus sans doute à celle-ci de tenir un bien grand rôle sur la scène politique ; les discordes intestines, fruits du protestantisme, finissent, d'autre part, par amener une certaine restriction des libertés civiques, tandis que la renaissance des principes de l'ancien droit césarien, favorise l'extension de la souveraineté des princes. Pour affaiblie qu'elle est, la sève chrétienne cependant circule encore dans le peuple liégeois, elle y fait germer et fleurir les historiens, les créateurs d'institutions charitables, les écrivains, les artistes.

La sculpture liégeoise trouve alors dans Delcour son représentant le plus illustre des derniers siècles ; la gravure en médailles se glorifie de Varin; aux planches délicates de Valdor succèdent les grandes compositions du burin de Natalis et de Lairesse : les œuvres d'orfèvrerie de Mivion, bien qu'inférieures à celles des âges précédents, l'emportent de beaucoup sur celles des temps postérieurs. En peinture aussi, le dix-septième siècle reste un temps de fécondité, eu égard surtout à l'époque suivante : nous pouvons à bon droit nous enorgueillir du nom des Douffet, des Bertholet Flémalle, des Damry, des Carlier, des Lairesse.

Ces maîtres toutefois ne comprennent pas encore la peinture comme un art complètement indépendant. Elle demeure en général à leurs yeux un élément précieux

d'ornementation, l'auxiliaire de l'architecture pour la décoration des monuments civils ou religieux, des asiles du cloître, des nobles palais, ou des riches maisons de la bourgeoisie.

Leurs toiles, s'il est permis d'emprunter cette expression au dictionnaire du droit, sont immeubles par destination : elles ne doivent ni ne peuvent passer indifféremment comme celles de nos jours, des murs d'une chapelle ou d'un salon aux galeries d'un musée ; l'artiste continue à se faire un devoir, au contraire, d'adapter sa composition au cadre dans lequel elle doit entrer, d'en approprier les dimensions, la disposition, les personnages mêmes, à la pensée, au but des donateurs, comme aux lieux où elle doit trouver une place déterminée à l'avance : ici, le maître-autel d'une collégiale en renom ou la nef modeste d'une chapelle de campagne; là, le panneau boisé, le manteau de cheminée d'un aristocratique salon, ou le coin solitaire réservé pour la sépulture de quelque défunt.

Les monuments funèbres en forme de tableau restent en usage pendant ce siècle ; une vogue plus grande encore est celle des plafonds formés de panneaux de bois où s'étalent tantôt une flore imaginaire, tantôt de fiers blasons, tantôt des scènes pieuses ou profanes.

Souvent, le donateur se trouve représenté, assistant dans l'intérieur du cadre à l'épisode que l'artiste de son choix a fixé sur la toile : c'est ce qui se remarque surtout dans les tableaux religieux, car la plupart et les meilleures des œuvres de nos peintres du XVIIe siècle sont encore empruntées soit à l'ancien ou au nouveau Testament, soit à la vie des saints : pouvait-il en être autrement, dans un temps où les corporations, les couvents se constituaient les clients et les protecteurs les plus fidèles de l'artiste ?

Généralement dans ces œuvres la couleur est bonne; l'harmonie des tons bien entendue, la composition bien trouvée, distinguée parfois ; d'ordinaire, l'anatomie humaine est saisie et rendue avec soin ; l'ensemble est remarquable de correction, mais aussi, trop souvent, l'ensemble est froid ! Les formes gracieuses ou ro-

bustes d'une stature bien prise se dessinent ou se devinent à merveille sous la robe et le pourpoint : les sentiments du cœur, la pensée intime se laissent moins reconnaître : les études académiques font de plus en plus oublier l'âme.

Telle est parfois l'influence du paganisme de la Renaissance, tel l'amour des nudités antiques qu'il devient impossible de découvrir, à première vue, si le sujet traité appartient aux fables de la mythologie ou aux annales sacrées de l'histoire de l'Eglise ; c'est le cas notamment pour celui de nos peintres dont le renom fut le plus grand à l'étranger, Gérard Lairesse ; c'est la confusion dont durent être frappés, de son vivant, les admirateurs mêmes de cette *Assomption de la Ste-Vierge* qu'il traita de la sorte pour le maître autel de St-Lambert. Cette manie fatale dépare encore bien plus ses gravures que ses toiles, ainsi qu'on peut le voir, par exemple, dans cette sainte famille, exposée par M. Renier (II. 200) où l'on ne devinerait pas, sans avis préalable, qu'on a devant soi l'Enfant-Dieu, la Vierge et saint Joseph.

Bientôt le domaine de la fable classique ne suffit plus à ces novateurs, volontairement arriérés de 17 siècles : il faut l'étendre pour ouvrir à leurs imaginations naturalistes une plus large carrière et l'Allégorie fournit le moyen de multiplier suivant la fantaisie de chacun, les créations d'une mythologie toute personnelle.

Lairesse, graveur ou peintre, porte à son comble cette fatale manie, et lui-même sent si bien l'un des torts de ce système — *l'inintelligibilité* des œuvres ainsi conçues, — qu'il se croit parfois obligé de joindre un catalogue numéroté d'explications aux grandes planches peuplées par lui, avec une facilité formidable, d'un fouillis agité de personnages allégoriques.

On avait commencé par s'éprendre d'une admiration exagérée pour l'art payen, parce qu'il semblait matériellement plus vrai que les idéalisations du moyen-âge; parce qu'il paraissait suivre de plus près la nature. Grâce à cet art même, on a fini par arriver à ne plus

vivre que dans un monde de convention. C'était bien la peine d'abandonner les inspirations fécondes du surnaturel chrétien, pour aboutir à ces créations fantastiques, fausses, absurdes au possible.

Cette introduction de la fantaisie allégorique ou mythologique devait avoir de nombreux inconvénients; le moindre n'était pas de substituer à l'empire stable du goût, les caprices changeants de la mode. Ce fut peu de couvrir à plaisir d'un badigeon uniforme les vieilles peintures murales, de démolir pièces par pièces les anciens rétables couverts de précieuses peintures, de St-Trond, de Visé, de Tongres, de Huy, de St-Barthélemy et de nombre d'autres églises à Liége ; à vingt années de distance on vit vendre à l'étranger les tableaux qui justement avaient passé pour les chefs-d'œuvres des maîtres liégeois. La plupart des panneaux de Lombard furent ainsi mis en pièces avec les rétables qu'ils ornaient, pour céder la place à des autels renaissance décorés de toiles médiocres. Dans les couvents même, généralement plus conservateurs, des tableaux de Douffet, de Damri, de Bertholet Flémalle, installés aux places d'honneur, se virent peu de temps après, échangés sans difficulté contre un peu d'argent et de mauvaises copies.

On aurait tort de s'étonner de ces variations du sentiment public : la Renaissance, rompant avec les traditions chrétiennes, et poussant de plus en plus les artistes dans cette voie d'antiquité scientifique connue de quelques rares initiés, ne permettait plus au peuple de comprendre l'art comme autrefois. Rien n'était plus populaire, rien ne se trouvait mieux à la portée de tous que les œuvres naïves , voire même le symbolisme immuable du vieil art chrétien ; en brisant avec ces traditions sous prétexte d'être plus *vrai* au sens anatomique du mot, on aboutit à se rendre incompréhensible sauf pour un monde plus en plus restreint d'initiés du privilège. Marcher dans cette voie d'isolement, c'était marcher à la décadence, car l'art, s'il ne correspond aux sentiments des masses, n'y rencontrera plus de fervents adeptes, n'excitera plus chez

eux les efforts dont sortent les œuvres de génie, et perira d'impuissance au milieu de l'indifférence de la foule.

Cette destinée devait être au XVIIIe siècle celle de la gravure et de la peinture liégeoise, mais le fatal divorce n'est pas accompli au XVIIe. Si dès lors le pinceau et le burin de nos artistes se mettent trop au service des fables du paganisme, leur cœur garde la vraie foi et cela se retrouve dans leurs œuvres; si par leur faire ils préparent la décadence complète du renouveau payen, ils demeurent chrétiens encore par leurs intentions, comme aussi par la dignité de leur vie.

M. Helbig, qu'il ne faut pas se lasser de suivre en ces matières, a, dans son *Histoire*, recueilli sur ces vies si généralement honnêtes de précieux et d'abondants renseignements, que je voudrais reproduire tous, en parcourant l'Exposition, son beau livre à la main, car tous portent leur leçon avec eux. Mais force est d'abréger.

Douffet naquit à Liége dans les dernières années du XVIe siècle, en 1594. Sa vocation se révéla par les figurines dont il ornait ses cahiers d'écolier. Elève de Rubens d'abord, il quitte bientôt son maître pour l'Italie où pendant huit ans, tantôt à Rome et tantôt à Venise, il vit de peinture et de privations. Au départ il avait emporté avec lui l'image, au fond du cœur l'amour d'une gracieuse cousine, Catherine d'Ardespine. Après ces huit années, il s'en vint la retrouver aussi fidèle que lui, l'épousa, et vécut avec elle de la façon la plus heureusement chrétienne, jusqu'en 1660. Conservateur, du parti de l'évêque, il s'était vu forcé de s'enfuir au milieu des luttes des factions; ce ne fut point pour longtemps. A sa mort il laissa à tous le souvenir d'un excellent caractère, d'un cœur généreux, d'un artiste consciencieux et sympathique, aimé de ses confrères et ne leur ménageant ni les conseils ni surtout les approbations.

Arrivé par le travail à la renommée, Douffet se distinguait dans ses œuvres par la correction et le soin, ce qui ne suffit malheureusement pas pour éviter la

froideur : on comprend qu'avec ces qualités, il ait surtout excellé dans le portrait.

Son pays toutefois n'a presque rien gardé de lui, pas même sa tombe renversée avec l'église des Dominicains dans laquelle il avait voulu être enterré ; la pierre sépulcrale de l'artiste est de celles peut-être qu'on arracha du temple abattu pour édifier le théâtre de Liége. Une *Invention de la Sainte-Croix* et une *Glorification de St-François* passent pour ses meilleures toiles ; Munich les a reçues de Dusseldorf qui les avait elle-même acquises à Liége, dès le 17e siècle et la réduction de cette dernière composition, conservée en notre église St-Antoine, ne donne qu'une imparfaite idée de la principale œuvre du maître.

La Sainte Famille, et le tableau catalogué jusqu'ici un peu bien au hasard sous le nom de *Ruth et Noemi*, ou *Ruth et Booz*, exposés par M. De Soer ; *La Guérison du Paralytique* par Saint-Pierre, appartenant aujourd'hui à M. Becquet ; le portrait, prêté par M. Joseph David ; enfin un autre portrait de François de Selys, attribué à Douffet et conservé, celui-ci, dans la famille de M. le président du Sénat belge (41, 44, 222) portent bien l'empreinte du style du maître et feront surtout regretter que l'étranger se soit partagé ses plus belles pièces.

Nous avons été plus heureux en ce qui concerne le principal élève de Douffet.

Bertholet Flémalle (1614-1675) était enfant de chœur à la Cathédrale, lorsque Douffet revint de Rome ; il quitta le chant pour la peinture, puis le maître liégeois pour les maîtres italiens. Il étudia ceux ci neuf années, soit à Rome, soit à Florence, travailla quelques temps aux galeries de Versailles avant de rentrer à Liége, et de retour dans sa patrie ne tarda pas d'y acquérir un grand renom. Nobles seigneurs et doctes chanoines lui commandèrent à l'envi des tableaux, des scènes mythologiques surtout. Esprit des plus heureusement doué, architecte et musicien presqu'autant que peintre, il avait le travail particulièrement facile : aussi, à l'en-

contre du soigneux Douffet, son premier maître et son constant ami, se laisse-t-il entraîner parfois à des exagérations marquées ou à des négligences manifestes.

Sa couleur est vraie, son pinceau calme, mais la distinction caractérise son faire et se retrouve dans toutes les scènes qu'il aime à disposer au milieu d'un décor d'architecture : il semble qu'il ait emporté quelque chose du classicisme aristocratique de ce Louis XIV dont il orna les palais. Une de ses toiles décorait la chambre d'audience du grand Roi ; c'était un noble et beau sujet. « *La religion protégeant la France.* Conservée avec soin à travers toutes les vicissitudes des palais royaux de France, elle n'a péri qu'il y a dix ans, dans le sinistre incendie allumé par la main des pétroleurs communards.

Liége a gardé et l'Exposition nous montre (46-58) d'autres œuvres du maître : une des premières et des meilleures : une *Invention de la Sainte-Croix*, appartenant à l'église de ce nom et dont un nettoyage récent a bien vivement accentué la couleur et les jeux de lumière, une *Exaltation de la Croix*, de St-Barthélemy, toile qu'on a malheureusement autrefois allongée par le haut et par le bas, pour l'accommoder aux proportions d'un autel ; un *Crucifiement*, de l'église St-Jean, et une répétition de cette peinture appartenant à la cathédrale, compositions qui ne diffèrent absolument que par la figure des donateurs, le prévot de Rosen dans la première, un chanoine inconnu dans l'autre. Des deux côtés saint Jean rappelle même également vers le Divin Crucifié, l'attention de ce donateur agenouillé, dont le peintre avait bien dû tourner un peu trop le visage du côté des spectateurs.

J'ai signalé déjà l'importance de cette composition du maître qu'il a fallu d'autant plus nous hâter d'admirer que nous devons à l'obligeance du Musée de Lille de l'avoir revue quelques mois dans nos murs : *St-Lambert en prière devant la croix du préau du monastère de Stavelot.* Chassé de son siége par une faction ennemie, le saint évêque s'était réfugié dans l'abbaye ardennaise

et s'y soumit volontairement pendant sept ans à la discipline monastique: une nuit, se levant en secret pour prier suivant son usage,il causa, en laissant choir sa sandale, un bruit qui réveilla les moines et leur abbé. Celui-ci,ignorant quel était le perturbateur involontaire du repos de ses frère, lui imposa comme pénitence d'aller se mettre en prière, dans la nuit,et malgré la neige, devant la croix du préau. L'évêque obéit humblement ; ce fut le matin seulement que l'on reconnut la méprise.

Ce moment est celui qu'a choisi le peintre pour grouper autour du saint resté en ardente oraison devant la croix portée par le perron de Liége, et l'abbé qui se prosterne en implorant pardon pour son erreur, et les moines surpris, pleins d'admiration pour la vertu de l'évêque. Que l'on reconnaisse avec certains critiques le style et l'élévation des premiers peintres romains,les maîtres de Bertholet, dans cette belle composition, ou que sa couleur rappelle à d'autres la bonne école espagnole, on ne saura se retenir à Liége de déplorer que les révolutions nous aient dépouillé de pareille œuvre, un des joyaux autrefois de la cathédrale Saint-Lambert.

Un saint Bruno, appartenant à M. Berleur; une Fuite en Egypte, au musée communal; une esquisse, à M. Detombay, et cette autre, représentation de saint Bruno encore, dont Natalis nous a donné une gravure supérieure à la composition du peintre, complètent à l'Exposition l'œuvre de Bertholet, avec les deux toiles, *saint Charles Borromée priant pour les pestiférés*, et les *Adieux de saint Pierre et de saint Paul*, de la cathédrale de Liége.

Ainsi se garde la mémoire du peintre, dans la Collégiale même où s'acheva sa vie. Ses premières années avaient passé dans les chants religieux de la Cathédrale; les psalmodies du chœur remplirent les dernières.Arrivé à la vieillesse, l'artiste, dont les ouvriers n'avaient point à louer la générosité, mais dont tous avaient longtemps remarqué la coquetterie , la recherche dans le vêtement et l'habitation, l'artiste céli-

bataire sollicita et obtint une prébende de chanoine à St-Paul ; fidèle pourtant, jusque dans la mort, à de vieilles amitiés, c'est aux Dominicains qu'il légua ses biens, et dans leur église qu'il voulut reposer, auprès de son maître Douffet.

Douffet et Bertholet formèrent tous deux de nombreux disciples, dont un devait même les éclipser, Jean Guillaume Carlier, (1638-1675). Joignant aux qualités laborieuses du premier la facilité, les facultés naturelles du second, il rappelait l'un et l'autre par ses procédés, et parfois les surpassa tous deux par la fermeté de son exécution ; c'est le seul de nos artistes qui n'ait pas accompli le voyage de Rome, c'est aussi celui dont l'originalité reste la plus caractérisée et dont les types rappellent le mieux, au XVIIe siècle, nos types nationaux. (63-74).

Son tableau de *Saint-Joseph adorant l'enfant Jésus* enlevé à la ville de Liége, donné au Musée de Mayence par les pillards de la Révolution française, et prêté, en ce moment, par Mayence à notre Exposition (I. 70) restera, sans contredit, l'une des meilleures peintures liégeoises de l'époque, comme invention, comme dessin soigné, comme couleur lumineuse, comme expression surtout. Avec quel respect et quelle dévotion le père nourricier de Jésus s'incline pour recevoir la couronne du divin enfant ! La copie de son *Martyre de St-Denis* qui, dans la voûte de l'église de ce nom, remplace la vraie toile du maître, détruite par les Français encore, ne donne pas une idée moins avantageuse de la vigueur de sa coloration. Le buste énergique d'un ouvrier s'apprêtant à prendre son repas, ou d'un geôlier le préparant pour ses captifs, — propriété de M. Guilmot et le portrait du peintre recueilli par notre Musée, sont des études plutôt que des œuvres achevées.

On cite en revanche parmi les plus estimées ses portraits de la famille du bourgmestre de Stembier, grande et ferme composition appartenant aujourd'hui à M. le chevalier Xavier de Theux de Montjardin ; c'est là que

le Christ, entouré des apôtres, *laisse venir à lui les petits enfants* de la noble famille présentés par le père et la mère à sa bénédiction.

Rangeons parmi ses meilleurs ouvrages le *Baptême du Christ* restitué à notre Cathédrale en 1815, par les Français qui nous l'avaient confisqué pour le Musée du Louvre. — La Sainte-Famille, à M. le comte de Geloes, où sainte Elisabeth reçoit si pieusement l'enfant Jésus des mains de la Vierge-Mère ; la Flagellation à M. Brahy, avec ses bourreaux d'une si cruelle énergie; la grande toile surtout du Crucifiement, aux Hospices de Verviers, peinte, elle aussi, d'une couleur si ferme et peuplée de figures si expressivement locales, ajoutent fort heureusement à l'Exposition leur éclat au lot artistique du maître, liégeois par excellence, de ce XVIIe siècle.

D'une modestie qui touchait à l'extrême timidité, Carlier mourut dans toute la force de son talent, des suites d'une peur prise à la nouvelle subite que 1,500 Français s'étaient nuitamment emparés de la citadelle de Liége, où il peignait alors le commandant et sa famille, peut-être même ce portrait de Jos. Amman, exposé par M. Guillot.

Deux autres élèves de Douffet, peintres secondaires du XVIIe siècle, méritent, même après Carlier, une honorable mention.

C'est d'abord Gilles Delcour (1632 1695) qui, sans atteindre à la réputation de son frère Jean, le célèbre sculpteur, mais secondé par l'imagination de celui-ci et formé par de patientes études produisit cependant de bonnes copies, comme la Vierge de Saint-Luc donnée par lui à l'église de Hamoir, et des toiles de mérite, un beau portrait de son frère, à M. Lhoest; puis ce Christ tenant la couronne d'épines où cette *Vierge lisant*, à M. Brahy, malheureusement un peu bien italiens et d'attitude vraiment trop mignarde (107 110).

C'est aussi le peintre de fleurs, Gérard Goswin (1616-1691). Grâce à la délicatesse de son pinceau, celui-ci aurait pu occuper une position brillante à Rome d'a-

bord, à Paris ensuite où , quelque temps , il se trouva chargé d'enseigner le dessin au dauphin , plus tard Louis XIV; l'amour du sol natal l'emporta, et il revint passer ses jours à Liége , dans la société des artistes et des nobles seigneurs; ceux-ci se disputaient sa compagnie et ses œuvres, dont l'Exposition nous offre un beau spécimen dans le tableau à M. Bonnefoi. (75).

Le temps toutefois n'a pas plus épargné les fleurs de Goswin que celles de la nature ; à côté de ce tableau, l'œuvre fraternelle, si curieuse, de notre artiste et de ses amis Bertholet et Douffet, dans laquelle ces rivaux amis, luttant de talent, se sont représentés eux-mêmes, avec la femme de ce dernier (1, 55), nous a seule conservé un bouquet du maître de Louis XIV.

C'est de l'atelier de Bertholet que sortit le peintre liégeois peut-être le plus fécond de ce siècle : Englebert Fisen (1655-1733). Après avoir passé en Italie huit années — chiffre traditionnel de nos artistes — il peignit de 1679 à 1729, d'après un registre de sa main, dont M. Jules Helbig publie le catalogue dans le Bulletin sous presse de notre *Société d'art et d'histoire*, 653 tableaux et portraits. Pensez donc que notre Exposition toute entière ne contient pas le tiers de ce chiffre de toiles !

A Saint-Barthélemy, le tableau du maitre-autel et *le Christ en croix* de la nef gauche ; à la collégiale d'Amay, la toile du maître-autel encore ; à Saint-Martin, l'ensemble de la décoration de la chapelle du Saint-Sacrement, en ce moment reconstruite dans un style plus digne de l'église, témoignent de la facilité du pinceau de Fisen.

Il est représenté à l'exposition par d'assez nombreux envois (94-105) des Hospices civils, de Mademoiselle Hurault et de MM. le baron de Blanckart-Surlet , A. de Sauvage, Brahy, Maresal, Dautrebande, Renier et Wéry. On y retrouvera plusieurs fois des portraits de membres de la famille de Surlet, et ce n'est que justice: ils ont été les fondateurs, les principaux bienfaiteurs de nos Hospices, et l'artiste a bien indiqué à

quelles pensées religieuses obéissait leur charité quand il a peint l'un d'eux avec l'emblème de la mort sous les yeux, un autre à genoux, en armure, pénétré d'une visible émotion, devant le Christ descendu de la croix.

Certaines familles liégeoises de ce siècle fournirent des générations d'artistes ; les Damri entre autres. L'un d'eux, Simon (1604 1640), se fixe et meurt à trente-six ans, en Italie ; Jacques (1619-1685), peintre de fleurs et de décorations, fit de même et repose à Rome.

Le frère aîné, le plus célèbre de la famille, Waltère Damri (1610-1678), en revint, mais non sans peine. Après avoir commencé ses études en Angleterre, c'est dans la Ville éternelle qu'il les avait continuées plusieurs années durant et c'est d'Italie qu'il était parti quand il fut pris par des corsaires. Il serait mort captif à Alger si des pères Récollets ne l'avaient rencontré et racheté.

Au retour, il s'arrête à Paris, chez les Carmes, pour enrichir leur église, rue Vaugirard, de peintures qui s'y remarquent encore, peintures d'un caractère monumental, d'une touche harmonieuse et d'un sentiment plus religieux qu'on n'avait accoutumé d'en user à cette époque. Les Carmes de Liége reçurent l'artiste en quelque sorte des mains des Carmes de Paris ; ils le mirent en vogue dans la Cité, restèrent ses meilleurs amis quand la renommée, l'affection des grands et d'abondants travaux furent venus récompenser ses efforts et recueillirent enfin dans leur église les derniers restes du peintre, honnête homme, doyen du bon métier des fèbvres en 1670, mort septuagénaire, aimé et regretté de tous.

Le Musée de Mayence avait reçu des Français, en même temps que l'œuvre principale de Carlier, une des meilleures de Damry, *la Vierge et saint Simon Stock*, qu'on y prit quelque temps pour un Carrache. Elle ne nous l'a point prêtée comme l'autre ; mais il ne faut lui en vouloir. L'Exposition nous permet de juger du maître, de la vivacité de son coloris, du sentiment de piété rare pour son temps qu'il sait donner à ses com-

positions religieuses, par cette sainte Véronique si émue de rencontrer le Christ, à M. Lhoest; ce saint Norbert en extase devant l'apparition de Notre-Dame, au musée de Liége; ou cette présentation si respectueuse que la Vierge fait au temple du divin Enfant Jésus, tableau de Sainte-Marie des-Lumières, en Glain.

J'avoue que je ne saurais me retenir d'admirer autant l'expression de douce candeur de cette religieuse Augustine, à M. Bidlot; et que si la Vierge entourée des onze figures allégoriques qui personnifient ses vertus est une composition d'une couleur agréable, d'une incontestable distinction, le symbolisme chrétien s'y rapproche fort dans maints détails des inventions mythologiques.

Parmi les élèves de Walière Damri, le plus connu est Gilles Halet (1620-1694) qui s'en fut, comme le jeune frère de son maître, vivre et mourir au milieu des chefs d'œuvre de Rome, où la sacristie de l'église d'Ell Anima reste ornée de ses peintures énergiquement colorées.

La réputation des maîtres liégeois, n'empêchait pas, on le voit, les jeunes artistes du pays d'aller chercher les initiateurs de l'art ailleurs, à Anvers entre autres. Rubens compta parmi ses élèves plusieurs de nos peintres secondaires. Ainsi Walchartz (158...-1665) dont il ne nous reste qu'une œuvre assez médiocre, conçue dans le style du maître anversois, l'*Adoration des Bergers*, de l'église Saint Antoine; ainsi encore Dieudonné Delmont (1581-1614) de Saint-Trond, l'artiste ingénieur du roi d'Espagne, le disciple choyé et le compagnon de voyages dont Rubens aimait à vanter la correction et le goût élevé. On voit encore à Anvers, où s'est écoulée la plus grande partie de sa vie, quelques-uns de ses tableaux.

Celui de nos peintres qui dans ce siècle toutefois obtint au dehors de sa patrie la vogue la plus étendue, portait le nom de Lairesse.

Mort en France, en 1667, Renier Lairesse, homme de talent d'ailleurs, dont l'Exposition nous offre une

Danaë fort payenne (76), s'était fait connaître surtout par une invention plus industrielle qu'artistique: l'imitation au pinceau de toutes espèces de marbres. Il laissa quatre fils qui tous quatre furent peintres, Ernest, miniaturiste et décorateur, le protégé du prince-évêque Maximilien de Bavière dont nous ne rencontrons ici qu'un tableau de fruits, à M. de Soer (86); Jacques et Jean, moins connus et qui finirent, comme leur aîné, par aller mourir à Amsterdam ; Gérard enfin, la véritable illustration de la famille.

Gerard (1641-1711) avait reçu ce nom de son parrain Gérard Douffet, mais si le filleul hérita du talent du vieux peintre, il n'hérita point de son honnêteté chrétienne.

Doué de remarquables aptitudes, le jeune homme unissait les goûts les plus étranges : celui du travail et celui des plaisirs, même les moins honnêtes. A vingt ans il peignait indifféremment et fort bien les scènes mythologiques et les sujets de sainteté. Une fâcheuse aventure le força de quitter Liége.

Il avait promis mariage à une maestrichtoise de son voisinage, et ne se souciait de tenir sa promesse : la fiancée vint en réclamer l'exécution, et ne pouvant rien obtenir, finit par porter un coup de couteau à l'infidèle; celui-ci tira l'épée, blessa grièvement la jeune fille, puis ne songea qu'à se cacher. Une cousine lui témoigna quelque intérêt dans ces circonstances. Gérard partit avec elle pour la Hollande, l'épousa chemin faisant, et se fixa d'abord à Bois-le-Duc ; la vente de quelques toiles lui permit de gagner Amsterdam.

C'est là qu'il s'établit, unissant la pratique de la gravure à celle du pinceau, voyant sa renommée s'étendre d'année en année, travaillant à la fois pour les institutions religieuses, les princes et les rois, gagnant force écus, mais les dépensant souvent dans l'orgie, ou les aventures, toujours tout près d'être riche et toujours presque misérable. Celui dont on avait couvert d'or les plus minces travaux finit, en effet, devenu aveugle à cinquante ans, par être réduit à donner, pour gagner son pain, des conférences publiques sur l'art dans

lequel il avait excellé, et par mourir dans le dénuement.

Après cela, si jamais l'effort ne s'aperçoit dans ses compositions, si la couleur en est chaude, les poses pleines de vie, l'exécution chaleureuse, l'artiste possède si peu cependant le sentiment des situations, que son *Assomption de la Vierge*, de notre cathédrale (79), et l'esquisse d'une peinture monumentale, la *Mise au tombeau du Christ*, longue grisaille recueillie par M. Balat (80), n'ont presque rien du cachet religieux qui les devrait caractériser.

La *Mort de Virginie*, à M. le baron de Blanckart, le *Mariage romain*, par Confarreation, et le *Festin de Cléopâtre et d'Antoine* à M. Renier, nous montrent Lairesse sur son terrain de prédilection.

La scène mythologique d'*Orphée aux Enfers*, le début du peintre, et l'allegorie compliquée du *Tribunal de la Sottise*, admirable énigme, exposées sous les numéros 77-78 rentrent mieux encore dans son genre et font d'autant plus regretter, par les qualités de facture et d'invention qui les distinguent, la froide absurdité de ce genre.

Tel il se montre dans ses tableaux, tel il se retrouve plus encore dans ses gravures où son imagination et son faire prestigieux pouvaient plus rapidement se donner carrière.

La fougue, l'abondance éclatent, le talent déborde dans les spécimens exposés de lui par l'Université et par M. Renier (197-205), mais les complications de sa mythologie et le malheur qu'il eût de ne graver ses meilleures compositions qu'à l'aide du procédé facile et peu durable de l'eau forte concourreront de plus en plus à ne rendre son œuvre accessible qu'aux amateurs d'élite.

S'il avait su joindre à ses rares facultés naturelles, à son étonnante et productive facilité, le travail qui fait mûrir les grandes œuvres ; s'il avait surtout su se faire de l'art une idée plus digne et se proposer, en l'exerçant, d'atteindre un but plus relevé que la simple satisfaction du regard, Gérard Lairesse au lieu d'égaler les

peintres et les graveurs les plus renommés de son temps, les eut dépassés et de beaucoup.

Ni les goûts de son siècle, ni sa propre éducation artistique, ni sa vie privée enfin ne pouvaient lui permettre d'arriver à ces hauteurs. Elevé dans l'admiration des productions du matérialisme payen, désireux de plaire seulement et d'être vite et bien payé, poussé par l'engouement même dont il était l'objet à persévérer dans la voie du renouveau mythologique, puis des faussetés de l'allégorie, il était condamné à n'être en peinture qu'un illustre amuseur, sans influence utile sur l'art de son époque.

Soyons francs et reconnaissons plutôt que cette influence a été pernicieuse : des succès tels que les siens ont contribué à hâter cette décadence du siècle suivant, dont il se constituait ainsi le brillant et fatal précurseur.

Gérard Lairesse nous ramène naturellement des peintres aux graveurs liégeois de son époque.

Un artiste archéologue à qui nous devons le catalogue de l'œuvre des principaux d'entre eux, M. Renier, a cru pouvoir inférer de certaines variétés caractéristiques dans les estampes du début du XVIIe siècle signées également du nom ou des initiales de Jean Valdor, que deux artistes, unis par cette communauté du nom et de la profession, auraient à la fois répandu parmi nos pères des images de sainteté de leur composition : il est regrettable que les amateurs si experts qui s'étaient chargés du classement de cette partie de l'Exposition, aient mêlé dans un même ensemble, les œuvres attribuées au burin plus rude, et plus fidèle aux traditions antiques, du premier des Valdor — et les œuvres plus achevées, plus moelleuses, plus modernes aussi du second (175 à 177).

La planche la plus ancienne du premier porte la date de 1603 ; la dernière estampe chiffrée du second, celle de 1628. D'où les incrédules pourraient conclure avec certaine vraisemblance, que les différences signalées entre les deux catégories d'images, marquées

du même nom, pourraient être attribuées aux progrès du maître, ou à la continuité même des efforts poursuivis par lui, tantôt dans une voie et tantôt dans une autre. Mais il a été prouvé depuis, par d'autres documents, que M. Reiner ne s'était pas abusé.

On a cru reconnaître le premier Valdor dans un plan de Spa de 1603, et dans la plupart des gravures d'un curieux ouvrage: *Le grand Palais de la Miséricorde* publié au commencement du XVIIe siècle pour encourager le mouvement de charité dont Ernest de Bavière avait donné le signal en fondant l'hôpital liégeois auquel est resté son nom. A lui aussi ces portraits, un peu secs et raides mais pleins d'expression, de l'austère Chapeauville, du noble jurisconsulte Wamèse, du studieux docteur Lymborch, du caustique de Glen, portraits qui veulent, dirait on, nous faire distinguer leurs caractères à travers leurs traits énergiques.

Le second Valdor, né à Liége vers 1580, vers la fin du siècle de Lombard semble en avoir gardé les dernières traditions dans son burin; lui aussi prend autour de lui les figures des saints et des saintes de ses petites images, mais il les idéalise par la finesse de sa pointe et l'expression de piété pénétrante dont il sait les animer: lui aussi reste bien liégeois par les sujets qu'il choisit comme par la physionomie qu'il leur donne: saint Lambert, saint Hubert, sainte Aldegonde, sainte Julienne, les promotrices de la Fête-Dieu sont de ceux qu'il a fixés sur le cuivre avec le plus d'amour et de soin. Les portraits qu'ils nous a laissés, par exemple, du vieil abbé de Saint Jacques, Oger de Loncin, de ce capucin, François Titelman, si célèbre en ce temps, du martyr anglais Thomas More, de cette Vierge de don Rupert devant laquelle il a placé le moine agenouillé, d'autres vierges miraculeuses honorées en son temps, sont d'une touche fine, soignée, et s'imposent à l'attention par leur vérité de sentiment.

La contrefaçon existait dès le XVIIe siècle; elle remonte, hélas, bien plus loin: les images des Valdor obtenaient parmi nos pères un si vif succès que plusieurs « *présumèrent contrefaire les œuvres* du maître et les

vendre ici à meilleur marché qu'il ne les pouvait bonnement donner.» C'est un rescrit du prince Ferdinand de Bavière qui nous apprend ce détail en octroyant au seul « Jean Valdor, entretailleur *d'images douces* » — expression exacte surtout pour notre artiste — « plein pouvoir et authorité de faire et praticquer toutes sortes d'images pieuses en cité et pays de Liége, avec défense de les y contrefaire sous peine de confiscation et d'une amende arbitraire de dix florins » à partager entre le fisc et le graveur lui-même.

L'artiste dut se féliciter financièrement du privilége obtenu. Pour nous, ce que nous y voyons surtout aujourd'hui, c'est la preuve de la popularité de ses compositions, et la preuve aussi que notre pays renfermait dès lors une pléïade de graveurs, peu scrupuleux peut-être dans leurs procédés commerciaux, mais d'un mérite déjà notable pour arriver a se faire confondre avec Valdor.

Pareille abondance devait pousser à l'expatriement de nos artistes ; ce fut loin de nous en effet, que s'illustra le troisième de ces Valdor, l'un de ces deux petits Jean sans doute, dont nos registres de l'état civil mentionnent la naissance en 1614 et 1616.

On sait qu'il vécut six ans en voyage où à Rome, s'initiant à la fois à l'art et à la science de l'antiquité; il croyait enfin son éducation artistique pleinement achevée, il était même attaché au service du Pape, quand le dessein lui prit, en 1643, d'aller offrir ses services à la cour de Louis XIII. A l'arrivée de Valdor, le roi venait de mourir. La régente Anne d'Autriche et le cardinal Mazarin ne lui réservèrent pas moins un gracieux accueil, l'installèrent au Louvre et lui confièrent la charge de graver la centaine de planches des *Triomphes de Louis le Juste.*

C'est au sujet de ce recueil, monument élevé à la mémoire de Louis XIII, que Louis XIV écrivit à Pierre Corneille : « Comme j'ai cru que pour rendre cet ou-« vrage parfait, je devais vous en laisser l'expression et « à Valdor les dessins, et que j'ai vu par ce qu'il a fait « que son invention avait répondu à mon attente, je

« juge par ce que vous avez accoutumé de faire, que « vous réussirez en cette entreprise et que pour éter- « niser la mémoire de votre roi, vous prendrez plaisir « d'éterniser le zèle que vous avez pour sa gloire. C'est « ce qui m'a obligé de vous faire cette lettre par l'avis « de la reine régente, madame ma mère. »

Des sixtains de Corneille expliquèrent donc la vingtaine de scènes allégoriques dessinées et gravées par Valdor, quelque peu aidé de Natalis, pour rappeler les plus glorieux événements de l'histoire de Louis XIII; 51 plans et 35 portraits illustrés des premiers personnages du temps complétèrent cette galerie.

Le succès en fut tel que le roi éleva le graveur liégeois à la dignité d'un de ses gentilshommes servants, que Valdor put devenir lui-même auprès de Mazarin le protecteur des artistes, lui fit connaître et apprécier notamment le génie naissant du peintre Lebrun, et que notre prince-évêque ne trouva nul personnage plus capable de le représenter à Paris, auprès du monarque, que ce graveur si bien en cour : en guise de traitements sans doute, le prince lui confia la charge plus productive qu'embarrassante de maître des messageries, courriers, coches, et routiers du pays de Liége au royaume de France.

Comme Douffet son ami, et comme la plupart des artistes de ce temps, Valdor s'était d'ailleurs rangé du côté du prince-évêque, dans les luttes civiles qui désolèrent en ce temps notre principauté ; aussi, dans un remercîment en vers, il loua hautement son bienfaiteur

D'avoir exterminé la fausse politique
Qui couvre son dessein de liberté publique.

Quelques alexandrins vigoureux et sonores de cette poésie, m'avaient un instant fait penser qu'elle aurait pu se trouver l'œuvre de Corneille lui-même ; mais de trop lourdes fautes de prosodie, d'affreux hiatus en déparent la seconde moitié. L'examen des vers de Valdor établit seulement qu'à la suite de son association intime avec l'auteur du *Cid* pour la publication des *Triom-*

phes de Louis-le-Juste, l'artiste se crut permis de s'approprier parfois les vers de son collaborateur. Dans les débuts de sa pièce au prince-évêque, Maximilien-Henri, Valdor disait au souverain liégeois :

Sachant qu'au châtiment tu devais te forcer,
Qu'être trop indulgent donne lieu d'offenser,
Que la bonté nourrit la désobéissance,
Et que pour affermir d'un prince la puissance
La terreur doit régner aussi bien que l'amour,
Et qu'enfin la rigueur doit paraître à son tour...

Notre graveur composait ses dessins, mais devait parfois copier ses vers, car ceux-ci se retrouvent, textuellement presque, dans une inscription mise par le grand Corneille au bas de l'estampe où Valdor lui-même avait représenté, dans ses *Triomphes* de Louis XIII, la *punition des villes rebelles :*

Enfin aux châtiments il se laisse forcer:
Qui pardonne aisément invite à l'offenser,
Et le trop de bonté jette une amorce au crime
Une juste rigueur doit paraître à son tour,
Et qui veut affermir un trône légitime
Doit semer la terreur aussi bien que l'amour !

Dans la suite de sa poésie, Valdor écrivait encore au prince-évêque :

Tu m'as comblé de biens en prévenant mes vœux...
Car ton cœur généreux m'a surpris d'un bienfait
Qui ne m'a pas coûté seulement un souhait.
La grâce s'affaiblit quand il faut qu'on l'attende,
Tel pense l'acheter alors qu'il la demande,
Et c'est je ne sais quoi d'abaissement secret
Ou quiconque a du cœur ne consent qu'à regret,
C'est un terme honteux que celui de prière ;
Tu me l'as épargné : tu m'as fait grâce entière.
Ainsi l'honneur se mêle au bien que je reçois:
Qui donne comme toi donne plus d'une fois.

Valdor copiait de plus près encore un remerciement adressé par Corneille à Mazarin pour une libéralité inattendue de celui-ci envers le poète :

> Tes dons ont devancé même mon espérance
> Et ton cœur généreux m'a surpris d'un bienfait....

Suit, mot pour mot, le texte des neufs vers reproduits dans l'épître du graveur au prince de Liége.

On aurait tort, toutefois, de croire les sentiments de Valdor aussi empruntés que l'étaient ses vers. Dans cette pièce même, il exprimait l'espoir de revenir un jour au pays : la mort de sa femme hâta ce retour, et ce fut au sein de notre chapitre de Saint-Denis qu'il se retira, employant sa fortune et ses dernières années en largesses envers ces hôpitaux, en faveur desquels les premiers de son nom avaient commencé par manier le burin.

Le mal est que le célèbre recueil des *Triomphes* du dernier des Valdor soit si peu commun que l'Exposition ne nous en a pas soumis un exemplaire.

Au temps où notre graveur habitait le Louvre, un autre artiste, enfant de Liége s'y trouvait également logé ; c'était Varin dont nous avons pu voir au moins le portrait et une jolie petite estampe (425) *la lecture de la Gazette* d'après Teniers.

Jean Varin (1604-1672) fils du sieur Blanchard, était encore page du comte de Rochefort quand s'accusèrent en lui ces dispositions artistiques qui devaient le porter si loin : on lui donna les meilleurs maîtres ; il ne tarda pas à les égaler, et dans la gravure des médailles à les dépasser tous : « Varin, écrit Voltaire, dans son *Siècle de Louis XIV*, fut le premier qui tira cet art de la médiocrité. » La réputation de Varin l'avait rapidement conduit à Paris et à la fortune.

Le premier sceau de l'Académie française, les pièces placées dans les fondements du Louvre et de l'Observatoire de Paris conservent son souvenir de graveur uni à celui des fondations les plus durables de Richelieu ou

du grand Roi. Conducteur général des monnaies et graveur général des poinçons de France, il dirigea la conversion complète du numéraire de ce pays; toutes les monnaies et médailles frappées pour perpétuer les grands événements du règne de Louis XIII et de la régence d'Anne d'Autriche sont dues à son burin et aux procédés nouveaux trouvés par lui pour leur donner le beau relief qui les distingue. A la majorité de Louis XIV, il unit à ses précédentes fonctions celle d'intendant des bâtiments de la couronne, comme il unissait au talent de graveur celui de peintre de portraits dont on louait la ressemblance, et de sculpteur de bustes ou de statues royales de marbre ou de métal, prisées alors à l'égal des œuvres sorties du ciseau du Bernin. Il passa, toutefois, pour aimer trop cet or qu'il gravait si bien ; la mort tragique de sa fille unique, emportée mystérieusement dix jours après son mariage avec un époux contrefait, l'empêcha de laisser à aucun descendant , cette fortune due à la fois au talent et à la faveur des grands. Lui-même fut enlevé par un trépas inexpliqué , alors que dans la pleine force de ce talent , il préparait l'*Histoire métallique du règne de Louis XIV*.

Un autre Liégeois doit être nommé à la suite de Varin , qui l'avait sans doute attiré en France, et s'aida de son concours , c'est le graveur en médaille Errard. Moins connu que son maître, il forme du moins un anneau de cette suite d'hommes de talent qui de Varin aux Demarteau , de Louis XIII à la Révolution française, occupèrent les fonctions de graveur du Roi : « Il n'y a que cette nation pour graver nos rois » dira-t-on à Louis XV.

A Liége, au début du XVIIe siècle, l'emploi de graveur de la monnaie du prince était tenu par Henri Noël , ou Natalis, de qui nous n'avons gardé qu'une estampe plus intéressante pour l'histoire de nos différends politiques que pour celle de l'art liégeois : c'est le portrait du bourgmestre Sébastien Laruelle, victime de l'odieux assassinat que l'on sait, étendu sur son lit funèbre , et

c'est vraisemblablement la gravure la plus ancienne en date sur ce sujet assez souvent traité à Liége et ailleurs. L'Exposition nous en montre, en effet, une xylographie allemande contemporaine, appartenant à M. H. Duval, reproduisant la même tragique aventure étalée à côté de l'œuvre plus moderne où Dreppe a représenté l'exposition du corps de la victime, dans l'église Saint-Lambert, sous la célèbre couronne de lumières de la vieille cathédrale.

Le meilleur ouvrage de Henri Natalis fut son fils, Michel qui, né en 1611, gravait dès l'âge d'onze ans des images de piété et à vingt ans s'essayait dans le portrait. Il en avait 22 quand il arriva dans la Ville Eternelle où les meilleurs maîtres du temps, Sandrart, Corneille Bloemaert, Théodore Matham se l'associèrent pour reproduire au burin les plus belles statues de la *Galerie Justinienne*. Après six ans d'absence, il revint à Liége, jeune encore, déjà célèbre ; ce fut à qui obtiendrait de lui portrait, frontispice de livre ou reproduction d'œuvre d'art. Ferdinand de Bavière lui confia la charge de graveur des monnaies de la principauté avec celle d'étalonneur des poids de la Ville de Liége, et, dès 1653, l'artiste pouvait ajouter à la signature de son énergique image du buste de saint Lambert la qualification de graveur de Son Altesse électorale.

Cinq ans après, un autre honneur lui échut : il fut prié d'assister au couronnement à Francfort de l'empereur d'Allemagne, Léopold Ier, et chargé de graver *sur le vif*, le portrait du nouveau souverain. Ce portrait est un chef d'œuvre du maître. Natalis eût à le présenter au chef de l'Empire ; l'accueil flatteur qu'il reçut de celui-ci le troubla tellement qu'au sortir de l'audience, il avait oublié son burin dans le cabinet impérial. Comme il revenait pour le reprendre, ce fut Léopold qui le lui offrit, heureux de lui répéter le mot de Charles-Quint au Titien : « Souvenez-vous, Natalis, qu'un empereur vous a servi. »

Louis XIV ne voulut pas rester en arrière de Léopold, et quelques années plus tard, il fit offrir à l'artiste pension notable et logement au Louvre, avec le

titre de son premier graveur : l'offre était trop belle pour n'être pas acceptée, d'autant que Natalis avait déjà collaboré à ces *Triomphes de Louis-le-Juste* auxquels son ami Valdor avait dû sa réputation. Un mal de gorge mortel devança le diplôme attendu ; le courrier du grand Roi ne put que voir déposer au monastère des Chartreux, « proche de l'eau bénite », le premier de nos graveurs.

Avec Natalis, en effet, la gravure liégeoise arrive à ce sommet de la perfection au delà duquel il n'y a plus qu'à descendre; les réductions qu'il fait des toiles des maîtres du temps, du saint Jacques de Douffet ou de ce saint Bruno de Bertholet, dont l'original est perdu, mais dont l'Exposition nous a rendu une esquisse, égalent, dépassent même l'exécution du peintre par le moëlleux de la touche, la finesse et la précision de l'expression, le soin des moindres détails. Le burin devient dans les mains de Natalis un véritable pinceau : il traduit jusqu'à la couleur. Voyez par exemple ces deux portraits, intelligemment juxtaposés de l'abbé de Beaurepart, Nicolas Gomzé, en sa robe blanche de prémontré, et de Jacques Catz, le pensionnaire de Hollande, en son pourpoint de soie noire : la taille de l'artiste ne rend-elle avec un art admirable les nuances diverses et les chatoiements de l'étoffe ? Serait-il possible de peindre mieux la fraîcheur d'un teint jeune et fleuri que dans le portrait d'Albert d'Allamont, ou les traits d'un prince imposant et froidement énergique que dans la figure de Maximilien-Henri ?

Mais de même que Natalis a su s'approprier toutes les manières et les ressources de toutes les écoles, de même aussi sait-il traiter tous les sujets avec une égale supériorité : que d'imagination, par exemple, et quelle délicatesse d'exécution, dans ce vaste *menu* des thèses soutenues à l'Université de Louvain, en 1645 par les frères Jean-Michel et Frédéric Morel, sur le droit de guerre et le droit de paix; quelle grâce et quelle vie dans le peuple de petits génies qu'il a représentés munis d'un côté de tous les utiles instruments des jours de calme, de travail et d'art, armés de l'autre de tous les engins de destruction !

Quelle œuvre colossale pour un burin que cette assemblée des généraux de l'ordre des Chartreux gravée par lui d'après une composition de Bertholet, et comme son buste de saint Lambert reproduit bien, résume, accentue l'effet de magnificence de la grande œuvre d'Erard de la Marck !

Si merveilleuse que soit la facilité de Gérard de Lairesse à manier le burin comme le pinceau, si varié que paraisse l'expressif talent des Valdor, il n'y a pas à contester que Natalis l'emporte sur tous ses rivaux par la gravité, par le fini, par la délicatesse, par la simplicité majestueuse.

Ici pour compléter la liste des graveurs liégeois du XVIIe siècle, il faudrait citer Richard Colin, un luxembourgeois, élève de Natalis, qui grava sur les dessins de son maître le célèbre dyptique liégeois de Saint Lambert ; ce fut de cette gravure que s'inspirèrent comme on sait les faussaires condamnés il y a quelques années par notre tribunal. Le roi d'Espagne Charles II avait en 1678 nommé Collin son « calcographe et graveur en taille douce » et d'assez nombreuses planches attestent que, dans le portrait surtout, il égala parfois ses maîtres. Avec lui devraient être encore cités, d'abord Jean de Glen, graveur sur bois de figures de papes, de costumes et de dentelles, qui appartient même plus au XVIe qu'au XVIIe siècle ; Louis Abry, burin médiocre, mais plume intéressante qui nous a dû moins laissé de précieux renseignements sur nos artistes liégeois ; F. Caris, F. Damery, Goffart, G. Hustin, Jérôme Noel, un parent de Natalis sans doute, Hubert Spies enfin, dont un *Martyre de Saint Lambert* (221) a fait peut-être plus briller le patriotisme religieux que le talent.

XIX

Sculpteurs de la Renaissance

Combien de Liégeois avaient examiné, admiré le grand rétable de Saint-Denis avant l'Exposition actuelle ? Je n'oserais chercher à en déterminer le chiffre. Nous allons voir avec soin les curiosités d'une ville étrangère, nous ne connaissons pas les plus remarquables de notre cité ! Puis, il faut bien en convenir, le rétable n'avait point, dans l'ancienne collégiale de Notger, la place qu'il eût méritée : remisé à l'écart, et notablement trop haut dans le transept, il se soustrayait en quelque sorte à l'examen des fidèles et des artistes. On avait toutefois décidé de lui donner meilleure place avant l'Exposition, et l'admiration qu'il a provoquée ne pourra que hâter la réalisation de cet excellent dessein : évidemment, nos pères l'avaient installé sur l'autel majeur du chœur ; nous ne pourrions faire moins que de le rétablir, si pas sur celui-là, au moins sur un des principaux et des mieux en vue de l'église.

La Belgique n'a gardé qu'un petit nombre de rétables de ce genre, une trentaine peut-être ; celui de Saint-Denis est le mieux conservé de tous : il forme comme une sorte de gigantesque armoire, renfermant dix scènes sculptées dans le bois, au total plus d'une forte centaine de figurines, pleines de vie, d'expression; celles-ci y font revivre sous un fouillis d'arceaux gothiques à fleurons et crochets, dans la partie supérieure, les six principaux épisodes de la passion du Sauveur; dans l'inférieure, les quatre grands incidents de la légende de Saint-Denis : tout y est traité avec un soin remarquable, les visages, les corps, les poses, les costumes et lorsqu'un or encore brillant éclairait de ses raies délicates ou de ses fleurettes variées, les bordures, les détails saillants de ces costumes, l'éclat de ce chef-d'œuvre de notre sculpture du seizième siècle devait rappeler la splendeur du chef-d'œuvre de notre orfèvrerie, le buste de Saint-Lambert.

Ou je me trompe fort ou l'on établira quelque jour d'intéressants rapprochements entre ces deux pièces capitales ; le bois, certes, permettait au sculpteur de se donner plus largement carrière, de multiplier ses figurines, d'en accentuer mieux les traits et les accessoires que le métal précieux ne le permettait au ciseleur. Impossible toutefois de n'être pas frappé de la ressemblance de maints détails, depuis les expressions jusqu'à la véritable flore de végétation ogivale qui, de part et d'autre, ombrage scènes et bas-reliefs.

De quelles mains sont sorties ces petites merveilles ? De mains liégeoises incontestablement. Le rétable a été fait, comme la place réservée à la vie de Saint-Denis le prouve, pour l'église qui le possède encore. Je ne sache pas qu'aucun objet d'art religieux resté parmi nous de ce seizième siècle, ait été l'œuvre d'un artiste étranger, et l'on n'a pu arguer des costumes pour conclure à une origine allemande, qu'en oubliant combien l'influence de l'Allemagne, l'emportait alors parmi nous dans la politique et dans les modes

Le rétable, en effet, remonte, à n'en pas douter, à la première moitié du seizième siècle, aux dernières années du règne d'Erard de la Marck peut-être, ou mieux encore aux suivantes. Des volets peints le fermaient primitivement : on en a retrouvé quelques-uns, et leur peinture révèle l'école de Lombard, l'un d'eux accuse le maître lui-même. Or, celui-ci, mort en 1566, n'était revenu de Rome au pays qu'après le décès d'Erard en 1538.

Il est impossible, au surplus de ne pas reconnaître deux artistes dans ce beau travail; l'un a traité les scènes de la passion, l'autre la vie de saint Denis, et, de fait, le rétable se divise, suivant ces sujets, en deux parties distinctes, parfaitement séparables. Non-seulement, ainsi que M. J. Helbig en fait la juste remarque, le second a témoigné plus d'invention en interprétant un sujet moins traditionnel, moins connu, et plus d'habileté, en sculptant, avec plus de fini, dans des proportions plus réduites, ces figures destinées à être vues de plus près ; mais, en outre, le premier n'est-il pas

resté plus fidèle aux données traditionnelles de l'art ogival, et le second ne s'est-il prononcé davantage pour la décoration de la Renaissance?

La partie inférieure n'a-t-elle pas dû être faite après l'autre ? Les attitudes,les draperies, l'expression de ces petits personnages, le mobilier de ces scènes, les accessoires surtout révèlent un art,un style plus rapprochés de nous : cet autel, cette chaire, cette fontaine, ce trône n'ont absolument plus rien de gothique ; ils rappellent les détails de ce porche romain de St-Jacques accroché aux flancs de la basilique ogivale ; la similitude est complète en divers ornements caractéristiques, et dès lors, Saint-Jacques n'ayant reçu le complément de ce porche, sur les plans, dit-on, du peintre même des plus beaux volets du rétable, que vers 1560, ce ne serait pas risquer d'errer beaucoup que placer provisoirement entre 1550 et 1560 la date de l'exécution de ce splendide morceau.

La Vierge de grandeur naturelle exposée par l'église de Saint-Jacques est une des œuvres les plus curieuses du même siècle ; elle caractérise bien l'époque où l'on s'efforçait de substituer au type spiritualiste de Notre-Dame une représentation plus strictement conforme à la beauté physique ; elle est sortie d'un ciseau habitué à triompher de toutes les difficultés du métier; elle peut nous offrir, mieux qu'aucune autre pièce de ce temps, un spécimen choisi du soin et de l'exquise habileté que les artistes apportaient alors dans la polychromie de leurs images.

Ces chevelures dorées, ces inscriptions pieuses qui bordent les vêtements de la Vierge : l'affirmation de sa grâce immaculée sur les franges de son manteau royal ; le nom de Jésus sur son cœur; la prière des fidèles à ses pieds, — cette riche enluminure elle-même, sont encore des souvenirs de l'âge précédent. Par contre, l'exactitude anatomique, le soin avec lequel les draperies de ces vêtements ont été jetées en imitation de la nature,la légèreté de ces plis cassés où l'on voit l'artiste faire flotter, assouplir à plaisir le bois, comme il ferait

d'une étoffe, voilà qui marque bien l'avènement de l'art nouveau.

Image à laquelle ne manquent à coup sûr ni le charme, ni la majesté, cette statue est surtout une œuvre consciencieuse et soignée : rien n'est négligé dans les détails du costume, depuis les ganses dorées qui ferment, sur la chemisette plissée, le devant de la robe, jusqu'à ces souliers à poulaine, enchassés dans les patins-socques de l'époque. Quels jolis dessins surtout que ces quadrillés, ou ces diaprages géométriques dont sont rehaussées la robe et la doublure dorée du manteau de la Vierge! quelle délicatesse dans la peinture de ces inscriptions et de ces fleurettes épanouies sur les bords de ces vêtements précieux ; et si la vie anime le visage de l'Enfant Divin, la douceur ne respire-t-elle pas sur les traits de sa mère, encore qu'une restauration relativement récente en ait fort accentué la carnation ?

L'auteur de cette Vierge ne nous est pas plus connu que ceux du rétable de Saint-Denis ; les plus anciens sculpteurs, dont la biographie soit arrivée jusqu'à nous appartiennent au XVIIe siècle.

La vie de Jean Delcour (1627-1707) ne diffère guère de celle de tous les principaux artistes liégeois de son temps : fils d'un échevin de Hamoir, il commence à Liége, et poursuit, pendant neuf ans, à Rome, à l'école du Bernin, les études artistiques, au terme desquelles il revient dans sa patrie, à l'âge de trente ans, pour ne plus la quitter. Un autel destiné à l'abbaye d'Herkenrode et placé depuis dans l'église des RR. PP. Récollets de Hasselt, avait fait admirer déjà son talent à ses compatriotes ; il resta parmi eux, durant un demi siècle, le sculpteur populaire entre tous, en même temps que le citoyen dévoué, modeste et pieux, aimé, considéré, justement recherché du prince, des pouvoirs publics, des Chapîtres et communautes religieuses.

Les meilleures de ses œuvres, par une fortune heureuse, ornent encore nos places et nos églises : fontaine patriotique du Perron, dont l'hôtel de ville a re-

pris les bustes sculptés; fontaine un peu bien massive de St-Jean-Baptiste; fontaine de la Vierge en Vinâve-d'Ile surtout, l'une de ses compositions les plus belles, élégante, correcte et majestueuse encore en dépit de l'abondance tourmentée des draperies de Notre-Dame. L'Exposition nous a fait connaître une réduction charmante de l'image qui la couronne, dans la fine statuette du maître, obligeamment prêtée par Mme Terwangne-Wauters.

Après cette statuette, le lot de Delcour dans nos galeries de l'art ancien ne comprenait que deux esquisses présentées par l'Institut archéologique, mais l'église même dont les cloîtres abritaient une partie de ces galeries, la cathédrale St-Paul, a recueilli tout à la fois le *Christ* en bronze qu'il avait fondu pour décorer le fortin élevé au milieu du pont des Arches ; le *Christ au tombeau* qu'il avait taillé dans le marbre blanc pour les religieuses des Bons enfants ; le *saint Jean prêchant au désert*, qu'il avait sculpté dans le bois, pour l'église de Saint-Jean-Baptiste, les médaillons enfin, et les bas-reliefs de marbre encore, faits par lui pour Saint-Pierre : ils représentent ce saint, saint Paul, les adieux de ces deux apôtres, et la remise des clefs par le Sauveur au premier des deux.

Un Christ ressuscité et une Vierge de Montaigu conservée à Saint-Antoine, les armoiries du fronton de l'église des Rédemptoristes à Liége, le monument funèbre de l'évêque d'Allamont, dans la cathédrale à Gand; peut-être aussi le dais du trône et la tribune de la salle aux délibérations de notre conseil provincial, sont d'autres témoignages de l'habileté variée du talent de l'artiste. Lui aussi devait apporter son concours à rehausser ce culte de l'Eucharistie et cette solennité de la fête Dieu, si patriotiquement populaire à Liége: douze bas-reliefs sortis de son ciseau ont décoré jusqu'en ces derniers temps à Saint-Martin, la chapelle du T. S. Sacrement.

Lorsqu'il s'agit de couronner à Paris le monument des victoires de Louis XIV par la statue en pied du Grand Roi, ses ministres firent offrir à Jean Delcour, l'exécution de cette pièce capitale. L'artiste liégeois

déclina la mission glorieuse qu'on lui présentait, préférant sans doute ne point s'éloigner de ce pays de Liége où il vivait simple, modeste et honoré ; il y mourut en 1707, affectant ses biens à la fondation d'une chapelle en mémoire de Notre-Dame de Lorette, pour laquelle il avait eu, dès ses études romaines, une dévotion spéciale.

Deux ans après Delcour, mourait à Liége un autre scupteur, architecte aussi, né vers le même temps que lui, Arnold Hontoire qui, comme lui toujours, après six ans passés à Rome, était revenu se fixer au pays : la cathédrale de Saint-Lambert gardait de lui le tombeau du prince Jean-Louis d'Elderen avec le portrait en marbre blanc du défunt et un mausolée, du même style et de la même matière, d'un baron de Surlet ; l'église des Bénédictines garde encore un saint Benoit et une sainte Scolastique sorties de son ciseau ; notre Académie des Beaux-Arts, une collection de guirlandes, trophée, cadres ornés, groupes emblématiques dessinés par son crayon.

On cite encore un statuaire nommé Claude Rulquin, mais Delcour ou De la Cour comme il se signe souvent, n'avait trouvé véritablement qu'un rival au pays liégeois. C'était un religieux chartreux, originaire de Dinant, Robert Arnold Henrard, que son habit n'empêcha point d'aller suivre à Rome les leçons de Duquesnoy. A son retour, il se fit connaître comme architecte et plus encore comme sculpteur: une *Sainte famille* en bas relief, dont on n'a conservé que le dessin passait pour son chef d'œuvre ; on vantait divers bustes sortis de son ciseau, et les religieux de son ordre, si liés à Liége en ce siècle avec nos peintres et nos graveurs, lui durent sans doute pour bonne part, le renom artistique dont ils jouirent alors. Son style forme en quelque sorte la transition entre la modestie ancienne et la pompe théâtrale des élèves du Bernin.

Nous ne possédons plus aujourd'hui de lui que cette statue en marbre blanc de la Vierge, tenant l'enfant Jésus (I. 212). Venue de Saint-Lambert à Saint-Paul, elle reproduit avec quelques modifications la Suzanne

de Duquesnoy, que l'église romaine Notre-Dame de Lorette étale comme un de ces plus beaux joyaux; elle nous donne assurément une idée avantageuse de l'habileté d'exécution comme du sentiment religieux du frère Chartreux : un reflet de la simplicité des bons jours est resté sur ce visage, dans cette attitude, noble et douce; frère Robert Arnold est le dernier de nos sculpteurs du cloître : ceux qui viendront après lui ne retrouveront plus de longtemps hélas! le sentiment chrétien dont son œuvre est marquée.

XX

Ciseleurs du XVIIe siècle.

Je ne sais si l'on connaît plus que le nom de Jean Goesin, le ciseleur de ce buste de saint Poppon, (IV. 25) prêté à l'Exposition par l'église de Stavelot, ou s'il ne serait pas trop hardi de le confondre avec ce peintre de fleurs Gérard Goeswin, son contemporain à coup sûr. Quelqu'en soit l'auteur, un bon siècle sépare la fabrication de ce buste, de la fabrication du buste de saint Lambert, et ce n'est pas le progrès qui s'accuse de l'un à l'autre : aux reliefs qui, dans le socle du grand reliquaire liégeois, reproduisaient les scènes de la vie du saint, on a substitué, dans celui de Stavelot, des plaques d'argent repoussé ; où le donateur Erard s'était fait portraiter à genoux en prière, le donateur Ferdinand n'est plus représenté que par une armoirie émaillée ; les pierreries nombreuses dont la variété dissimulait l'effet massif d'un corps au-dessus de la taille ordinaire, ont cédé la place à une chape un peu bien lourde et bien uniforme.

Malgré d'heureux détails, la majesté a baissé comme le style et la richesse, et pourtant ce chef de S. Poppon l'emporte encore de beaucoup sur le buste de saint Hadelin, donné vingt deux ans plus tard à l'église de Visé et surtout sur ces quatre bustes, d'argent toujours, mais du XVIIIe siècle, à l'église de Saint-Nicolas d'Outremeuse; de siècle en siècle, dirait-on, la taille des saints va dimi-

nuant avec la foi des fidèles, — et de nos jours hélas ! quelle église pourrait encore trouver les moyens d'enchasser dans un chef d'argent, si modeste qu'il fut, les reliques d'un saint apôtre ?

Saint Poppon tient d'une main une crosse abbatiale d'un caractère plus ancien , plus élégant et plus pur, de l'autre une réduction d'église. Cette église ne reproduit pas seulement la vieille basilique de Stavelot ; elle aussi est d'un siècle antérieure au règne de Ferdinand de Bavière : faudrait-il en conclure que notre buste a pris la place d'un autre ? Cela irait directement à l'encontre du peu de détails historiques recueillis sur ce point par Villers, le docte historien, dont notre société des Bibliophiles vient de publier enfin la très-intéressante histoire de l'illustre abbaye bénédictine.

Il nous fait savoir, en effet, que ce buste précieux apparut pour la première fois à Stavelot dans une procession du 18 septembre 1626, et nous donne à entendre assez nettement, ce me semble, que ce fut seulement pour les enfermer dans ce buste qu'on releva de la tombe, où elles étaient ensevelies, les reliques du Notger de l'Ardenne.

Quant au buste de saint Hadelin, c'est de l'an 1624 qu'il date, et c'est d'un simple chanoine qu'il atteste la foi et la munificence.

Il serait difficile de l'attribuer à l'un ou l'autre de nos ciseleurs les plus renommés du XVIIe siècle : de Fraine, Dardenne ou Mivion.

Pierre de Fraine était né au début de ce siècle, en 1613 ; fils d'un orfèvre et de la fille d'un de ces Zutman dont le nom reste attaché au buste de saint Lambert, les voyages qu'il entreprit en France pour se perfectionner dans son art, finirent par le conduire à Rome où il suivit les leçons de François Duquesnoy, et apprit à s'inspirer des modèles antiques. De retour au pays, il conquit rapidement renommée et fortune avec ces vases ou ces aiguières en métal précieux dont des figurines de personnages nus, des reptiles ou des

animaux pittoresques ornementaient les contours, formaient l'anse, décoraient le principal orifice.

On avait demandé à son talent diverses œuvres d'art destinées à être offertes à des personnages royaux : elles lui firent une renommée européenne. Aussi la reine Christine de Suède obtint-elle que de Fraine quittât Liége et vint se fixer auprès d'elle, à Stockholm.

On en sera d'autant moins surpris que depuis les premières années de ce siècle, bon nombre d'ouvriers wallons avaient été appelés dans ce pays pour y traiter le fer : le spéculateur célèbre, Louis de Geer, notre compatriote, les y avait rejoints, s'était mis à leur tête, et grâce aux méthodes wallonnes, avait en quelques années doublé la production métallurgique de la Suède, où ses descendants ont gardé depuis, occupent encore aujourd'hui les plus hautes fonctions de l'Etat.

De Fraine y resta sept ans , gravant les médailles de la jeune reine , ciselant les principales pièces de sa vaisselle ; il n'en revint qu'après l'abdication de Christine, et ne continua pas moins, si riche qu'il fût devenu, de se livrer au travail avec une ardeur excessive: aussi, consumé , dit-on , par celle-ci, mourut-il dans la force de son talent , à l'âge de 47 ans , en 1660.

Avez-vous bien remarqué dans la salle d'Emulation à la place d'honneur de la vitrine réservée aux pièces d'orfèvrerie de choix, la superbe aiguière en argent doré, ciselé et repoussé de Mme la comtesse d'Aspremont-Lynden — une œuvre dont la garde ne laissait pas que d'imposer une responsabilité assez lourde ? Tandis que vous admiriez bénévolement son goulot en animal fantastique, son anse supportée par un faune, ou les médaillons qui sur le marli du plateau détaillent l'histoire de Moïse, saviez-vous que la vente de cette pièce se négociait entre la propriétaire et M. le baron de Rotschild, sur le prix de 500,000 fr. — Vous avez bien lu : un *demi-million* ! Peut-être est-ce marché conclu à présent.

Propriétaire d'un bibelot de ce prix, vous et moi, lecteur, l'eussions troqué depuis longtemps, je gage,

contre quelque bonne ferme hesbignonne à laquelle nous eussions pu même, en souvenir, donner le nom de *Ferme de l'Aiguière* — ou *de Marie-Thérèse*, puisque le chef-d'œuvre est entré, dit-on, dans la famille d'Aspremont comme un monument de la reconnaissance de la grande impératrice pour les services d'un membre de cette aristocratique lignée.

Cette œuvre, prisée si haut, n'est pas liégeoise sans doute : le style et les marques dont elle est timbrée ne permettent pas de douter de son origine allemande — nurembergeoise peut-être. Mais, elle donne au moins une idée du genre dans lequel travaillait notre de Fraine.

Mme la comtesse Charlotte Van den Steen de Jehay, et MM. Xavier et Victor Van den Steen ont précieusement conservé dans le riche souvenir d'un ancêtre, le double témoignage de l'amitié du prince Ferdinand de Bavière pour Lambert Van den Steen, grand écolâtre de Cologne, — et de l'ingénieuse habileté de notre ciseleur : rien de plus gracieux, de plus achevé, dans ce style, que ces groupes délicats en argent doré représentant des scènes de chasse, des génies domptant ici chien et lévrier, ailleurs biche et sanglier, ailleurs encore léopard et lion. (284-286).

Un grand bassin à bords échancrés, garni d'anses en forme de têtes de lion — têtes qu'aimait à traiter de Fraine a été exposée par M. le baron de Sélys-Longchamps (292) et semblerait de prime abord pouvoir être d'autant plus aisément attribué à cet artiste que le dessin porte, avec les armes de Sélys, le buste de la reine de Suède. Il est marqué, par malheur, du poinçon du règne du prince Joseph-Clément de Bavière, qui monta sur le trône dans ce siècle, mais trente trois ans après la mort du ciseleur, et dès lors il faudrait, pour imputer cette pièce à ce dernier, admettre qu'on aurait fait poinçonner ce bassin, six à sept lustres après sa fabrication.

Deux Hutois se distinguèrent, peu après de Fraine, dans l'art qu'avait illustré leur compatriote du moyen-âge, Godefroid de Claire.

L'un était Gilles Dardennes, né vers 1617, et qui se fit surtout connaître à l'étranger, en France et en Allemagne, par des statuettes remarquées et des compositions plus importantes. L'orfèvrerie était en ce temps parmi nos arts industriels celui qui menait le plus sûrement à la fortune : Dardennes y arriva, et en profita pour venir jouir à Liége, après une longue absence, d'un repos qui lui permit de passer les quatre-vingt ans, et d'y mourir en 1699.

L'autre, bien que né en 1654, près de quarante ans après lui, devait le précéder au tombeau. Fils d'un officier espagnol, Nicolas François Mivion avait achevé à Paris son éducation artistique, et déjà s'employait à graver les monnaies du Roi de France, quand l'élévation de son protecteur liégeois, Jean-Louis d'Elderen, au trône de la principauté épiscopale, le ramena parmi nos pères ; devenu l'orfèvre en titre du prince et le graveur de ses monnaies, il apporta au travail une application si grande, qu'il produisit en quelques années, un nombre d'œuvres des plus considérables, statues, devant d'autel d'argent pour la cathédrale Saint-Lambert, coupes, calices, chandeliers, et contracta la maladie dont il mourut à 43 ans.

Rien d'étonnant par exemple que l'on put attribuer à Mivion, ce grand plat (296) en argent repoussé et ciselé, dans lequel saint Jean se joue avec deux agneaux au milieu d'un marli décoré de fleurs et de feuillages, à M. le comte Florent d'Oultremont ; cette aiguière d'argent en forme de casque renversé, décorée de mascarons barbus, aux armes des familles de Loets et d'Ans, à M. le baron Van Eyll ; ou ce plateau et ces burettes, aux armes de Surlet, témoignage de la générosité du vicaire-général de ce nom pour les Hospices de Liége, travail étrange et curieux dans les contours duquel des Amours se mêlent aux rinceaux qui relient les portraits en médaillons des pères de l'Eglise.

Une statue à remarquer, de la fin de ce siècle, est cette Vierge de près d'un mètre de haut, en argent re-

poussé et ciselé, dont l'inscription conserve la double mémoire de l'orfèvre Nicolas Grisard, qui l'acheva en 1687 et de la *confraternité Notre-Dame des tanneurs, érigée en l'église Saint-Pholien à Liége.* Le ciseleur liégeois est-il l'auteur du dessin, ou l'exécuteur d'une composition demandée, suivant l'usage du temps, (Delcour, entre autres, se montrait généreusement libéral de ces sortes de modèles), à quelque peintre ou à quelque sculpteur en renom ?

Il serait malaisé de le dire, comme aussi de savoir si ce Grisard n'était pas le travailleur même auquel on devrait, d'après les *Délices du pays de Liége* « la première invention pour fendre le fer et le réduire en baguettes fort minces.» Toujours est-il qu'il nous a laissé dans cette Vierge un peu froide mais d'un bel effet encore, avec son sceptre surmonté de l'aigle à double tête de nos tanneurs chrétiens, un précieux monument de la foi et de la générosité d'un des plus célèbres de nos bons métiers.

XXI

Artistes, Corporations et Couvents

Maintenant que nous avons achevé notre revue de ceux de ces objets d'art du XVIIe siècle sur lesquels il est possible de mettre un nom d'auteur, sera-t-il permis de résumer ici l'impression laissée par la biographie de ces vaillants travailleurs ?

Pour qui connaît les erreurs intimes qui déshonorèrent l'existence de trop d'artistes, c'est un consolant spectacle; pour qui se croit appelé à parcourir la carrière de l'art, c'est un salutaire exemple que celui de la conduite de nos artistes liégeois du XVIIe siècle. A part Gérard Lairesse, le seul *bohême* de ce groupe, tous relèvent leur talent par l'austérité des mœurs et la valeur du caractère: chez tous, ce talent est le fruit du travail, comme la vogue qu'ils obtiennent leur vient en bonne partie de la culture de l'esprit et de la dignité de la vie.

Carlier est le seul qui n'ait pas accompli pour se perfectionner le voyage de Rome ; il n'en fut pas moins travailleur au point que s'il faut lui faire un reproche, c'est celui d'avoir trop hésité à se produire. Et ce n'est point pour se perfectionner dans leur art seulement que tous les autres vont passer, vivant tant bien que mal du produit de leurs premiers essais, six, huit et neuf ans dans la Ville éternelle, c'est aussi pour orner leur esprit de toutes les connaissances utiles. Douffet s'y fait donner des leçons de latin, étudie les classiques, les apprend par cœur et finit à force d'exercices, par tourner agréablement les vers. Le dernier des Valdor poussera jusqu'au plagiat le désir d'imiter Corneille. Lairesse trouve entre la confection de ses œuvres innombrables et le temps qu'il consacrait aux plaisirs, le loisir encore d'étudier les maîtres de l'art d'écrire : lui aussi sait être poète à ses heures. Jean Delcour dirige lui-même l'instruction littéraire de son jeune frère, dont il veut faire un peintre. Walthère Damri n'apporte pas moins de zèle à s'appliquer aux choses de l'intelligence, et Jacques Damri, trouvant en arrivant à Rome son bagage d'humaniste trop léger, retourne bravement recommencer ses classes au pays, pour revenir plus tard achever longuement dans la grande ville italienne son éducation artistique.

Heureux temps où l'on comprenait que la littérature, le latin, le grec même peuvent préparer à merveille à la carrière artistique ! Etrange contraste que celui de cet antique et très-intelligent régime avec l'éducation trop souvent superficiellement professionnelle de nos académies modernes, où le jeune élève se croit dispensé de plus rien apprendre dès qu'il sait brosser à demi une cuisse ou une échine !

Cette instruction de nos artistes du XVIIe siècle — et la remarque doit s'étendre à la plupart de leurs successeurs du siècle suivant — cette instruction ne contribua pas peu à les mettre, à les maintenir en relations avec tout ce qui composait l'aristocratie intellectuelle et l'aristocratie nobiliaire de ce temps; ils lui durent

leurs meilleures amitiés et leurs plus hautes protections, celles surtout de ces familles de Méan, de Liverlo, Curtius, Surlet ou de Sélys, leurs intelligents Mécènes.

La noblesse alors paya largement à Liége le tribut que partout et toujours elle devrait savoir ainsi réserver aux utiles et grands plaisirs de l'art.

Tous nos princes d'autre part n'ont pas été des Erard de la Marck ; quelques-uns durent s'occuper plus de la répression des émeutes que des encouragements à donner aux arts, ils ont parfois le tort de déserter la capitale liégeoise pour quelque autre principauté de Germanie. En réalité cependant il leur eut été malaisé de réserver leurs faveurs à un viveur tel que Lairesse ; mais tous nos autres artistes n'ont-ils pas été bien reçus à la Cour de Liége ? N'y ont-ils pas trouvé protection, commandes, privilèges et dignités fructueuses ? Ne voyons-nous pas les Natalis se transmettre l'honneur et le profit de garder nos poids publics et les poinçons du souverain, les Valdor remplir à Paris les fonctions d'agent de ces princes, et Maximilien-Henri — pour ne citer qu'un de ceux-ci — envoyer à ses frais à Rome, Ernest, le frère aîné de Gérard Lairesse, puis l'occuper à l'ornementation de ses palais, appeler à participer à ce même travail tour à tour Douffet, Bertholet, Goswin et confier deux fois à Natalis, graveur en titre de son devancier, le prince Ferdinand, le soin de reproduire ses traits ?

On pourrait remarquer aussi qu'à défaut des princes liégeois, quand défaut il y eut, les pouvoirs publics à Liége, au dehors les souverains étrangers ne se firent pas faute de se disputer les productions de nos artistes. Jusqu'à la révolution française, l'Hôtel-de-Ville a son peintre en titre de même que le chapitre de St-Lambert ; un prince voisin, l'électeur palatin Jean Guillaume, obtient à prix d'or, qu'on enlève des autels pour sa collection de Dusseldorf, les toiles de Douffet ; les rois de France s'efforcent en vain de fixer auprès d'eux Goswin et Bertholet ; Lairesse travaille à la fois pour les palais de Postdam et de Sans-Souci, pour le roi Guillaume et la reine Marie d'Angle-

terre; Valdor, Varin, Errard, Mivion nous sont enlevés par la Cour de Paris, de Fraine par la reine Christine de Suède; Natalis grave l'image de l'empereur Léopold et est réclamé par le Louvre quand la mort le surprend; Delcour refuse de sculpter la statue de Louis XIV qui doit orner le monument des victoires du grand Roi.

Veut-on savoir toutefois, à qui, plus qu'aux princes et plus qu'à la noblesse, nos artistes durent les encouragements les plus généreux, les plus constants! Aux chapitres, aux corporations religieuses, aux couvents! Ces institutions avaient fini par acquérir bien des richesses sans doute, mais on conviendra qu'elles en usaient noblement et qu'après la part faite au malheureux, large et libérale était la part réservée aux artistes. Plût à Dieu que l'industrie moderne, en succédant aux moines et chanoines dans la possession de ces fortunes, les employât comme eux! La liste des œuvres de nos maîtres liégeois se compose en très forte majorité d'une énumération de toiles peintes, de planches gravées, de statues sculptées pour nos collégiales, nos abbayes, ou nos communautés religieuses.

Du sein du chapitre de Saint-Lambert, Charles de Langhe avait fixé les bases de la science de la botanique et Sluse trouvait les solutions de ces problèmes qu'agitaient avec lui Pascal et Newton. Celui de Saint-Paul avait été la retraite pieuse où des médecins tels que Lymborch et Remacle Fusch préparèrent par leurs travaux les progrès modernes. Là, Bertholet achève son utile carrière. Frappé par la mort d'une femme aimée, Valdor quitte Paris, la Cour et la fortune pour venir embrasser à Liége l'état ecclésiastique, chercher les consolations de la foi, et de la pratique et de la charité, parmi les chanoines de Saint-Denis; l'un de ses fils, un des fondateurs de l'hospice des Incurables, est aussi l'héritier de sa bienfaisance en même temps que de son cannonicat.

Nos artistes prenaient alors dans les couvents jusqu'aux modèles des figures fixées sur leur toile : Car-

lier demandait les siens aux Carmes ; les religieux peints dans le Saint-Lambert de Bertholet sont des portraits.

Et ces rapports n'étaient point seulement des relations de clientèle ; c'étaient de vives et fraternelles amitiés qui, basées sur une touchante communauté de goûts et de croyances, ne s'éteignaient qu'à la mort et se prolongeaient même au delà du tombeau.

Douffet choisit pour y reposer le sanctuaire de ses amis les Dominicains ; Bertholet tient à l'y rejoindre dans la tombe en leur laissant le soin d'employer sa fortune en bonnes œuvres ; Lairesse qui plus tard devait se louer surtout des jésuites qui « seuls me demandèrent, dit-il, des allégories pour plus de cent cinquante thèses par an, » Lairesse blessé dans une folle aventure par sa fiancée abandonnée, s'était réfugié chez les Dominicains pour y trouver asile et guérison. Carlier rencontre le même dévouement chez les Carmes qui le recueillent et le soignent lors de la peur subite dont les suites finirent par emporter le malheureux artiste ; Damri avait été l'hôte de ces Carmes avant lui et à son tour leur confia ses dernières dépouilles avec le soin de prier pour son âme.

Natalis se fait enterrer dans l'église de ses amis les Chartreux, qu'un frère-artiste, Robert-Arnold Henrard, avait ornée de ses meilleures œuvres. L'église de l'humble village de Hamoir est sortie du legs que les Delcour lui ont fait de leurs biens. Gilles fait le portrait de son frère le sculpteur, en lui plaçant en main le dessin de l'ostensoir sacré du monastère d'Herkenrode ; le pinceau et le ciseau de tous deux paient la dot dont leurs sœurs ont besoin pour entrer en religion; les deux filles de Gérard Goswin prennent de même le voile, et c'est à la Vierge qu'il lègue ses meilleurs tableaux; Jean de Bologne, un élève de Jean Dufour, laisse en 1654 aux Sépulchrines pour rebâtir leur église — c'est aujourd'hui celle de Sainte-Agathe — la petite fortune que lui avait acquise une longue pratique de l'art du peintre, tandis que la plupart des enfants d'Englebert Fisen, prennent l'habit ou le voile, et que

sur la toile où il s'est peint au milieu des siens, lui-même apparaît encore entre une fille Clarisse et un fils général de l'ordre des Croisiers.

Ainsi s'établissaient et se prolongeaient, pour le commun profit, les relations des artistes et des corporations; ainsi se gardaient dans le cœur de ces artistes ces convictions saintes, ce sentiment religieux dont leur pinceau, leur ciseau ou leur burin, grâce aux erreurs de l'école et de la mode, faiblissait sans doute à rendre l'expression, mais qui soutenaient encore leur inspiration et faisaient leur valeur comme artistes et comme honnêtes gens; ainsi se fait-il que si le grand nombre des œuvres de ces maîtres ont péri aujourd'hui, c'est aux destructeurs des congrégations religieuses, des couvents qu'il faut tout d'abord en faire remonter la responsabilité.

Une institution dont l'influence sur l'art liégeois devait se prolonger jusqu'à nos jours marqua la dernière année du XVIIe siècle.

Le peintre Hallet mourant à Rome avait légué la plus grande partie de sa fortune « pour la substance et l'entretenance des orphelins abandonnés de la paroisse de Ste-Foi, de Liége, son pays. » L'an 1699, un compatriote de Hallet, mort à Rome comme lui, se rendit plus célèbre par une autre fondation ; c'est Lambert Darchis , dont le nom d'une rue garde la mémoire en notre ville. « Voulant, dit-il , faire chose agréable à Dieu et à sa divine mère » il consacra tous ses biens à l'assistance de ses compatriotes pauvres qui viendraient à Rome.

Telle fut l'origine et telle la religieuse intention , d'une institution dont nos jeunes artistes ont profité depuis deux siècles. Elle ne pouvait manquer d'attirer à Rome, plus encore que par le passé, tous les liégeois appelés à la vocation de l'art ; elle était en quelque sorte la constatation solennelle d'un caractère particulier de l'art liégeois : le caractère *romain*.

Rome, on l'a vu, fut pendant tout le XVIIe siècle, Rome devait rester dans le XVIIIe la grande école ins-

piratrice de nos artistes. De Lambert Lombard à Léonard Defrance tous ont été formés par elle. Ce fut un bien et ce fut un mal à la fois, mais les admirateurs de l'art payen, si adversaires qu'ils soient de la Papauté, devront être les premiers à le reconnaître : Liége dans l'art, comme en religion, Liége est fille de Rome.

XXII

Orfèvrerie et Bijoux

Notre plus ancien calice, – il est présenté à l'Exposition par M. Frésart, — date de l'an 1509. On peut y retrouver encore, comme dans tous ceux qui nous viennent du même siècle ou des débuts du suivant, l'observation des règles qui devraient présider à la confection de ce vase sacré : pied large pour l'assurer contre le danger des chutes ,tige peu chargée d'ornements pour en faciliter le maniement , coupe ronde et peu profonde, d'autant plus aisée à purifier ; élévation totale peu considérable en somme, pour que le prêtre, même de petite taille, puisse célébrer sans difficulté aucune. Les calices confiés à l'Exposition semblent en général d'autant mieux répondre à ces conditions qu'ils sont d'une date plus ancienne.

La plupart, jusqu'au milieu du XVIIe siècle, portent cette date inscrite sur leur pied, avec le nom ou les armoiries du donateur : celui de Saint-Jacques , un des plus ornés, est de l'an 1548; celui de M. le baron de Blanckart-Surlet, de 1559 ; celui de notre église de Saint-Gilles, d'une simplicité élégante et plus pratique, de 1564 ; celui de l'église de Dieupart, 1606 , commence à prendre de la taille ; l'an d'après, cette taille grandit un peu dans celui qu'a donné au Séminaire de Liége, l'historien Chapeauville, pièce simple et d'un goût sévère comme son donateur ; l'accroissement s'accentue bien plus encore en 1611 dans celui de Saint-Pholien, dépassé à son tour par celui de Saint-Jean, de 1628.

Le nœud de la tige qui devait à l'origine, sans doute, faciliter le maniement du vase sacré, prend des proportions telles, qu'il faut bien allonger cette tige pour que le célébrant puisse saisir le calice, non plus directement par ce nœud, mais au-dessus ou en-dessous.

La décoration s'éloigne aussi, dès lors, de la simplicité première ; les fleurs et les feuillages ajourés, les têtes d'anges en reliefs, ou les petits chérubins repoussés, comme dans les calices de Bomal, de l'hôpital de Bavière, de Tongerlo et de M. le baron Léon de Pitteurs d'Ordange; parfois des sertissures de pierres fines, comme dans celui de Brée, succèdent de plus en plus aux gravures et aux émaux.

Les ciboires ont suivi, dans leur croissance et leur ornementation, la même destinée que les calices; c'est, par exemple, un véritable monument,surchargé de décorations, que celui donné, en 1672, à l'église de My-Ville.

Les destinées de l'ostensoir n'ont pas différé de celles du ciboire, ou plutôt ont partagé celles de nos autels.

Ceux-ci n'étaient à l'origine que des tables de sacrifice,ornées de reliquaires et de flambeaux : on y ajouta comme fonds, des rétables de plus en plus grands, pour finir par en faire de véritables édifices ; à l'origine aussi, c'était dans l'assistance à la sainte messe que se manifestait la dévotion envers le T. S. Sacrements : expositions et saluts sont d'institution relativement récente. Aussi nos plus anciens ostensoirs étaient-ils bien moins destinés à briller au milieu du tabernacle qu'à transporter la sainte Eucharistie dans les processions. Le plus antique que nous possédions et le plus vénérable, puisqu'il est destiné depuis 1286 à conserver la miraculeuse hostie d'Herkenrode, est aussi le plus petit peut-être, le plus léger et le plus élégant.

Les traditions et le style du moyen-âge ne sont pas encore perdus au XVIe siècle, ainsi qu'on peut le constater par ce gracieux ostensoir de 1560, en argent repoussé et ciselé de l'église de Pailhe(95),et cet autre,

en cuivre doré, travaillé dans le même genre, de l'église Saint-Remacle à Verviers ; ces contre-forts à l'abri desquels s'élèvent de petites statuettes de saints : là deux évêques, ici saint Remacle et saint Joseph ; ces dais en clochetons; ces minuscules sonnettes suspendues au soubassement du cylindre du premier, ces crétages et ces pinacles du second , ne conservent-ils pas tous les caractères de l'art ogival?

Le goût baisse et les dimensions grandissent, comme celles des autels du temps , dès l'avenue du XVIIe siècle : les clochetons gothiques cèdent la place à de petits baldaquins hémisphériques, élevés sur des colonnettes torses ou des balustres, dans l'ostensoir de Saint-Christophe, daté de 1626, et dans ce géant, haut de 80 centimètres, exposé par l'hôpital de Bavière, luxueux enchevêtrement de coupoles et de couronnes, décoré de joyaux nombreux par la piété des pauvres malades ou de leurs religieuses gardiennes. Les suivants — et ils le suivent de près, — celui de l'église primaire de Saint-Trond, de Saint-Jacques à Liége, de Notre-Dame à Tongres, offrent les premiers exemples d'un mélange de l'argent et de la dorure ; celui de Notre-Dame de Verviers comprend jusqu'à des cariatides dans sa décoration : c'est dire que nous touchons au dix-huitième siècle.

La lunette en forme de soleil rayonnant remplace alors en général le cylindre usité jusque-là pour l'exposition de l'hostie sainte ; l'orfèvrerie imite l'architecture du temps qui ne sait plus chercher la grandeur que par l'entassement massif : c'est pour nous l'époque des dômes, et rien ne peut mieux faire connaître la façon des ostensoirs contemporains que cet édifice si habilement ouvragé, haut de 83 centimètres, venu des anciens Récollets de Liége à notre cathédrale et où deux anges d'argent se prosternent aux côtés du dais dont les colonnes torses supportent une large couronne au-dessus de l'Eucharistie.

On a conservé jusqu'au XVIIe siècle l'usage de revêtir les livres liturgiques de couvertures d'argent, ainsi que nous le voyons par un missel et par un évan-

géliaire de l'église Saint-Paul. Dans l'une de ces compositions, Dieu le père portant un globe au sein d'un groupe de nuages ; dans l'autre, d'un côté l'Adoration des Mages, au revers celle des Bergers, entourés par des médaillons représentant les Pères de l'Eglise, se détachent en repoussé de façon à révéler la main d'un artiste en possession de la technique de de son art.

Nous avons de la même époque un porte-paix ciselé et armorié représentant une *Pieta* (567) et quelques billes de chappe, exposées par l'Eglise de Leau et par M. Guillaume Mathieu (222-225.) C'était une faute de goût peut-être et de proportion de donner à cette bille, qui ne devait être originairement qu'une agrafe, la dimension d'une assiette et le caractère d'un petit tableau ; ne nous en plaignons pas trop : ce baiser de Judas et ce Christ portant la croix représentés en relief dans ces disques d'argent dorés du XVIe siècle ; cette Sainte du XVIIe et cette Trinité du même siècle, avec ces reliefs d'argent partiellement dorés où nous voyons sous la colombe de l'Esprit-Saint, Dieu le père siéger au haut des cieux en tenant devant lui le Christ en croix entouré d'anges adorateurs forment quelques-uns des plus intéressants et des plus riches spécimens qui nous soient restés de nos orfèvres ciseleurs de cette époque.

Plusieurs de nos grandes châsses ont été, au XVIIe siècle ou plus tard, l'objet, parfois la victime, de restaurations dans le goût nouveau du jour : nos petits reliquaires ont subi en cela le même sort que les grands, et, somme toute, nous aurions tort de le regretter trop : on n'aurait pas même conservé les bonnes parties de ces objets précieux, si l'on n'avait cru pouvoir alors les recompléter par ces ajoutes.

C'est le cas de ce double reliquaire en argent et en cuivre doré exposé par M. Frésart (49) et dont le pied, daté de 1614, supporte un petit coffret ouvragé, puis sur ce coffret une sorte de soleil de cristal aux rayons d'argent, du XIVe ou du XVe siècle ; c'est le cas encore de

cet autre reliquaire (51) propriété du Séminaire de Liége, dont la tige moderne soutient un diminutif de châsse formée elle-même d'un assemblage de diverses époques : petits panneaux gothiques, toiture gravée datee de 1629, et sur le faîtage statuette de saint Corneille. Un troisième reliquaire-ostensoir, à M.G. Mathieu (52) et la pyxide en boite cylindrique d'argent doré, de l'église d'Izier nous montrent, d'ailleurs, que parfois encore, même aux deux derniers siècles, on reprenait dans les vases sacrés les formes du moyen-âge,

On ne sera pas moins surpris de la forme de ce curieux petit reliquaire de l'église Saint-Antoine de Liége (50) composé d'un lion, soutenant une sorte de vase sur lequel repose une sorte de tabatière, joli travail sans doute, mais qui ne doit, on en conviendra, son caractère religieux qu'à sa destination de boîte à reliques : il est vrai que nous rencontrerons bien parmi les ciboires, un hanap ciselé d'Allemagne, fabrication d'Augsbourg ou de Nuremberg, exposé par les Hospices (89) ; la coupe et le couvercle réunis avaient la forme, bien choisie pour une pièce d'argenterie de table, d'une grappe de raisin : on s'est contenté pour accentuer leur transformation en vase de tabernacle, de surmonter le tout d'une croix.

A propos de coupes, vous ne le savez peut-être pas ? l'une des pièces les plus curieuses et les plus rares de l'Exposition est un vase en cristal de roche monté en argent, taillé en forme de tonnelet, tout d'une seule pièce y compris l'anse. Le caractère de la garniture ne permet pas d'en douter, ce fier bijou appartient au XVe siècle — et à M. le baron de Sélys-Longchamps. Un autre vase en cristal, de la même époque, fait partie des collections de M. Frésart, et pour n'offrir point le même mérite, ne manque pas, vu sa date antique, d'une valeur remarquable.

Un troisième vase excite surtout l'envie de nos voisins d'Allemagne; c'est un grand gobelet d'argent doré, ciselé, gravé, et de provenance germanique contemporaine du cristal de M. de Sélys ; peut-être n'était-ce

à l'origine qu'un hanap de choix ; et, de fait, ces rinceaux au milieu desquels se poursuivent animaux et chasseurs n'annonçaient pas une destination très-dévote : mais posé sur trois groupes de contreforts, enguirlandé de redents fleuronnés, surmonté en guise de couvercle d'une tourelle élégante terminée par une croix, il est entré au service de l'église, et ne sortira pas du trésor de la cathédrale, si séduisantes que soient les offres de messieurs les Allemands.

Jugez, d'ailleurs, s'ils reculent devant rien : un banquier, archéologue et millionnaire de Vienne, vient de s'adresser bravement au chapitre de Saint-Paul pour lui demander le prix du buste de saint Lambert, s'engageant au surplus, si l'on voulait bien lui céder ce palladium sacré, à nous en rendre, outre le prix, une reproduction exacte ! A l'acquisition de Saint-Lambert, cet effrayant amateur aurait voulu joindre celle du cadeau de Charles le Téméraire et de notre hanap converti en vase sacré : je vous laisse à penser si on le remerciera poliment de ses offres !

L'objet le plus original de cette galerie de coupes est le *vide-tout*, ou gobelet sans pied du XVe siècle de M. le baron Ferd. de Sélys-Fanson : un minerai de fer profondément creusé, monté en argent doré, agrémenté d'une clochette et d'une inscription rimée en vieux français pour garantir au buveur que feu Vulcain n'usait pas d'autre gourde en fabriquant le fer.

Une coupe historique non moins intéressante du XVIe siècle est celle que Jean de Juncis avait offerte, en 1577, au tribunal des échevins de Liége, et que possède aujourd'hui l'Institut archéologique : elle tient à la fois du hanap et du calice ; surmontée d'une couverte avec bouton armorié en émail, elle nous offre encore à l'intérieur de ce couvercle la gravure d'autres armoiries, et doit à sa simplicité même une sérieuse élégance.

L'Exposition nous présente aussi quelques jolis spécimens de coupes du XVIIe siècle, vases formés, soit d'une coquille couronnée par une statuette de Neptune, à M. Frésart, soit de noix de cocos, montées

sur pied d'argent, et parfois coiffées d'un couvercle surmonté d'une figurine, aux sœurs de Notre-Dame de Namur ; cannette ou gobelet également en ivoire, sur les flancs duquel se déroulent une scène de Teniers, où les épisodes de la vie de Bacchus, à MM. les comtes de Geloes d'Eysden ou de Berlaymont de Bonnenville ; hanaps en argent doré, repoussé et parfois ciselé, à bossages hémisphériques ou en forme d'ananas, avec leur coupes huchées parfois sur une sorte de petit balustre d'argent, parfois sur une statuette et leur couvercle surmonté d'une image de soldat, ou de saint. Le plus ancien de ces hanaps appartient à M. le représentant Schaetzen ; celui que couronne la statuette de saint Denis servait pour l'inauguration des princes-abbés de Stavelot et est conservé par M. le baron de Sélys-Fanson ; le dernier, par M. Armand Van Zuylen.

L'histoire de l'émail liégeois ne prend fin qu'au XVIIe siècle, et nous en retrouvons les derniers monuments dans des pièces de vaisselle, et des bijoux auxquels on aurait peut être attribué une origine espagnole, voire même orientale, si la marque du perron sur plusieurs de ces pièces n'en avait rendu incontestable le caractère liégeois. Ces objets sont généralement des manches de couteaux, des gobelets, des boites, des étuis tous de cuivre, parfois un médaillon ou un bracelet d'or ou d'argent dans lesquels l'estampage ou la ciselure a produit des creux en forme de rinceaux ou de fleurette étoilée : dans ces creux, l'artiste faisait serpenter en filets ou laissait tomber en goutelettes la poudre métallique en fusion, le plus souvent de couleur noire, blanche ou bleue, et dont aucun polissage ne venait atténuer le relief.

MM. Eug. Poswick, Armand Van Zuylen, le comte de Berlaimont de Bormenville, les Hospices civils ont exposé de rares spécimens de ces gobelets, de ces boîtes, de ces étuis et de ces manches de couteaux (376-380) ornés de cet émail. On avait pu en retrouver au XVIe siècle une application plus délicate encore dans les cadres d'or ouvragés de deux médaillons en cristal

de roche, l'un à M. le comte Xav. Van den Steen de Jehay (399), et l'autre à M. le baron de Sélys-Longchamps (393), médaillons ovales également ornés de perles fines, et destinés tous deux à se porter avec trois chaînettes. Nous devons en outre à M. de Sélys deux jolis bracelets, composés chacun d'une dizaine d'intailles antiques, serties dans de menues torsades d'or, et auxquelles le XVIIe siècle avait donné pour fermoir, un petit disque orné d'une rosace blanche de cet émail liégeois.

Entre les bijoux de l'exposition, les plus remarqués toutefois n'ont pas été ceux-là; le monde des amateurs s'est surtout occupé d'un minuscule tryptique, agathe ovale enchassée dans une garniture d'argent dorée, et portant d'un côté saint Sébastien en intaille, de l'autre la vierge et le divin enfant en émail translucide; deux petits volets de dix centimètres de haut, représentant à l'intérieur les sybilles épique et delphique, a l'extérieur la Nativité, toujours dans ce même émail, se referment sur l'agathe dans laquelle apparaît un saint Sébastien percé de flèches. M. de Sélys-Longchamps, propriétaire de ce joyau splendide, d'une vivacité de coloration sans égale, y avait joint une croix non moins précieuse, formée de disques de cristal de roche cerclés d'émail, enrichie de pierres fines et présentant au revers, dans le même émail encore, les instruments de la passion.

M. de Sélys tenait à ces jolis bijoux à titre de souvenir de famille, sans leur croire grande valeur intrinsèque. Jugez de sa surprise lorsqu'un archéologue passionné— pourquoi ne nommerais-je pas M. Thewalt, bourgmestre de Cologne? — lui offrit d'emblée 50,000 francs de ces deux bijoux. M. président du Sénat crut qu'on se gaussait de lui : les instances de l'amateur finirent par lui faire comprendre que l'offre était sérieuse: d'autres, d'ailleurs, voulurent la renouveler; tous essuyèrent le même refus poli de la part du propriétaire, charmé, comme vous pouvez le penser, de voir la valeur de ces souvenirs de famille doublée d'un si beau prix pécuniaire.

Il n'y a pas à en douter, par malheur, ces jolies choses du passé encore qu'entrées depuis des siècles dans une famille du pays, ne sont pas les produits de notre industrie : elles nous sont venues incontestablement d'Italie, rapportées sans doute pour quelque grand seigneur par l'un ou l'autre de ces artistes liégeois qui y séjournèrent tant d'années.

Visé ne s'est pas contenté de nous envoyer ses clefs magistrales du XVIe siècle ; elle a confié à l'Exposition les deux seuls colliers de Gilde, conservés encore dans notre province par des compagnies à la fois bourgeoises et militaires dont l'origine remonte peut-être au quatorzième siècle. A vrai dire, on pourrait faire avec ees deux colliers, toute l'histoire de cette petite ville des bords de la Meuse, et surtout de ses divisions intimes : dans les rangs des *Arbalétriers*, se groupaient d'ordinaire les plus notables partisans du pouvoir ; dans la troupe des *Arquebusiers* ceux de l'opposition et de la démocratie. Une même foi ne cessa cependant d'unir les uns et les autres : pour être admis à marcher soit sous la bannière de saint Georges, le patron des premiers, soit sous le drapeau de saint Martin, le patron des autres, il fallait également être « catholique, apostolique et romain, de bonne fâme et réputation. »

La rivalité fut constante entre les deux compagnies : elle n'a pas encore pris fin de nos jours, et si les arbaletriers seuls ont conservé dans leur vieil arsenal les armes d'honneur, qui leur furent données par une duchesse Marguerite ou par le redoutable duc d'Albe, les deux Gildes se font gloire pour tout le reste de garder pareils priviléges, d'être régies par réglements semblables.

Elles sont administrées l'une et l'autre par un état-major complet de capitaine, cornette, enseigne, etc.; l'une et l'autre proclament Roi chaque année le plus adroit de leurs membres, Empereur quiconque est roi trois fois ; l'une et l'autre surtout ont plaisir pareil à étaler dans leurs fêtes leur précieux collier.

La pièce principale de chacun de ces colliers est un oiseau de grandeur naturelle, en argent gravé, du XVe siècle : le collier des arbalétriers est formé de quatorze, celui des arquebusiers de onze médaillons circulaires d'argent repoussé, de la fin du XVIe siècle ou des débuts du XVIIe et dans lesquels une guirlande renaissance encadre l'image d'un saint, une arbalète dorée, ou des armoiries gravées avec les noms des donateurs — le livre de noblesse en ciselure de la cité visétoise.

L'Exposition avail réuni nombre d'autres bijoux des plus intéressants, mais combien étaient d'origine nationale ? Tel médaillon splendide, donné à Lambert Van den Steen, grand prévot de Cologne, par le prince Maximilien Henri et renfermant dans des sertissures de rubis l'image de ce prince, telle jolie croix de chanoine de St-Lambert pouvait provenir de nos artistes ; d'autres étaient sans conteste des travaux de l'orfèverie étrangère. Impossible toutefois de déterminer avec assurance le pays auquel appartenaient les auteurs de la plupart de ces médaillons, croix, chapelets, décorations, paire de boucles ciselées, chaînettes, chatelaines, boutons, bagues, cachets, si curieusement ouvragés, présentés par maints exposants déjà nommés ou par Mad. de Lantremange, MM. Defize, chevalier Adolphe de Sauvage, baron de Chestret de Haneffe, C. Bamps, Paul Orban, Renard ou Payant.

Même embarras pour le gracieux fouillis de tabatières, boîtes, flacons, nécessaires, bonbonnières, étuis faits de toutes les matières de prix, ornés de toutes les décorations de valeur, et prisés si haut du XVIe au XVIIIe siècles : tout cela était charmant, mignard, d'un rare travail parfois, mais arrivait un peu de partout; puis de nos jours, on l'a dit : « la tabatière s'en va ! »

Il s'en faut de beaucoup aussi que nous sachions orner nos remontoirs des cent coûteuses et précieuses façons qu'on employait aux derniers siècles, et que les amateurs ont pu comparer à l'aise, en examinant la

grosse cinquantaine de montres exposées par MM. Eug. Poswick, Jules Frésart, Armand Van Zuylen, Terme et autres, depuis la savonnette fantaisiste en tête de mort du premier de ces messieurs, jusqu'au gros oignon Louis XVI, de M. de Luesemaus.

Nos vieux horlogers toutefois avaient fait bonne mine dans le monde de ces miniaturistes de la mécanique ; M. Jules Frésart a rappelé avec raison les trouvailles ingénieuses de ce Sarton, inventeur des échelles mobiles dites Fakrkunst, et dont le chef d'œuvre, une pendule vendue à la fin du siècle dernier au prince Charles de Lorraine, est aujourd'hui la propriété de l'heureux possesseur du célèbre cartulaire de Saint-Lambert, M. l'avocat Henaux. Il a rappelé celles aussi de l'auteur du premier carillon du Palais de Liége, Jacquet, dont les ouvriers dispersés par l'insuccès de sa manufacture d'horlogerie, portèrent, dit-on, cette industrie en Suisse. Il a rappelé enfin les inventions mécaniques des Jésuites anglais établis à Liége, et il aurait pu ajouter que ces religieux, par le zèle avec lequel ils enseignèrent les sciences exactes, comme par le goût qu'ils surent en inspirer à une partie de nos ancêtres, ont été les devanciers et quelque peu les pères de notre moderne école des mines.

Ne manquons pas de mentionner les Lovinfosse et surtout les Debefve de Thimister, une lignée d'horlogers artistes; dès les débuts du XVIIe siècle, un d'eux s'était fait connaître par des perfectionnements notables introduits dans l'horlogerie ; en 1726, nous retrouvons ses descendants, les deux frères Gilles et Jean Debefve, plaçant dans la cathédrale de Lisbonne un carillon de leur invention, où chaque heure était signalée par l'apparition d'un personnage ; quand la Révolution vint abattre le célèbre carillon de Saint-Lambert, son dernier gardien régulateur était encore un Debefve.

C'est aussi parmi les bijoux qu'on pourrait ranger ces jolies boîtes ornées de miniatures dont la ville de Spa garde la spécialité depuis des siècles et dont M. Albin Body nous a fait voir une si riche collection : ne

serait-il pas possible de rencontrer en cela le dernier témoignage de l'influence artistique des enlumineurs du moustier de Stavelot ?

La dentelle n'est pas loin des bijoux et M. le chanoine Dubois a réuni, dans la préface donnée à ce chapitre du catalogue, tout ce que l'on sait de la nôtre.

Introduite à la fin du XVIe siècle par le plus ancien recueil de modèles publié en dehors de l'Italie, la dentelle liégeoise imitait la façon de Venise, et se caractérisait notamment par de grandes dents de loup. Le pays de Dinant paraît avoir cultivé surtout le *fit tiré*, et Liége a fini par ne plus guère exécuter que des bandes de garnitures étroites, fort difficiles encore a distinguer de celles faites ailleurs. La riche collection de M. le comte Xavier Van den Steen de Jehay, les spécimens exposés par Mme la comtesse de Berlaymont de Bormenville, la Cathédrale, les églises de Saint-Jacques et de Stavelot, les sœurs de la Miséricorde, Mme. Fergusson-Spée, M. le Chan. Henrotte, M. Lohest auront donné toutes facilités pour s'instruire de ces matières à ceux qui avaient le loisir d'en étudier de près les délicatesses infinies.

XXII

Grès et Verres liégeois.

Il est un honneur qu'on avait jusqu'en ces dernières années enlevé, je ne puis dire au vieux pays, mais au vieux diocèse de Liége, pour l'attribuer à nos bons amis des Flandres : l'honneur d'avoir fabriqué le mieux, dès le XVIe siècle, cette poterie de pierre ou plutôt de terre sablonneuse, que l'on appelle *grès cérame*. Justice est maintenant rendue à qui de droit : si nuls n'excellaient comme nos braves Flamands à remplir ces pots d'une bierre sans égale et même à les vider — si le meilleur contenu venait d'eux, à nous les meilleurs contenants, à la petite localité, allemande par le langage, restée jusqu'en 1812 liégeoise sous la rapport de la juridic-

tion religieuse, à Raeren, près d'Aix-la-Chapelle, l'honneur d'avoir fabriqué pendant près d'un siècle les grès les plus recherchés dans le centre de l'Europe.

Il y a mieux — et c'est à l'un des articles consacrés par M. Schuermans à cette artistique industrie que nous devons ce détail : le mérite des poteries de Raeren leur vint des couvents du lieu : « Sous l'influence des couvents des Carmes de Brandbourg, dépendance de Raeren, ou des Alexiens d'Aix-la-Chapelle, chez qui l'on vient récemment d'exhumer des cruches et moules dans le genre de Raeren, il s'était formé vers 1560, parmi la population de Raeren, quoique tout aussi rurale qu'aujourd'hui, une véritable école d'artistes céramistes. » Des actes du XVe siècle nous révèlent, en effet, l'existence de potiers notables à Raeren, mais, la seconde moitié du XVIe, et le 1er quart du XVIIe siècle, sont les belles époques de cette industrie. Pensez donc qu'à vendre les seuls débris réunis à notre exposition, on eut tiré cent mille francs de ces pots cassés.

Peut-être n'avez-vous guère remarqué ces brocs, ces pintes, ces snelles, ces cruches, ces cruchettes, ces gobelets, ces buires, ces vases à une ou plusieurs anses, de toutes formes et de toutes dimensions. Ceux-ci sont faits en l'honneur des seigneurs du lieu ou en commémoration du mariage de gens notables de l'endroit ; d'autres sont décorés primitivement de personnages royaux ou princiers, voire de Charles-Quint ou de rois de France, dont la représentation rappelle dans sa rudesse, les figures des vieux jeux de cartes ; puis le dessin devient plus correct, les personnages s'accusent dans un bon relief ; les ornements prennent le style caractérisé de la Renaissance, des mascarons illustrent ces cols et sur ces panses tantôt tournent des rondes de paysans, tantôt se déroulent « la belle histoire de Suzanne » — celle d'Adam et d'Eve — celle de Joseph ou quelque autre incident biblique. D'autres fois, c'est Jupiter ou Vénus que nous rencontrons ; c'est même le jugement du beau Pâris, avec Minerve et compagnie, y compris le fleuve Scamandre : — où le bon Homère va-t-il se nicher !

D'ordinaire les flancs de ces poteries sont partagés en cases ou apparaissent séparés, réunis ou répétés le Christ, la Vierge, divers saints, les Apôtres, les quatre Evangélistes, le soleil, les quatre éléments les quatre saisons, les trois conquérants célèbres : Alexandre, César et Charlemagne, parfois les rois contemporains Charles-Quint, Rodolphe II, François I Henri III escortés de leurs ministres ou de leurs capitaines; les souverains de Pologne, d'Espagne et le plus souvent les sept grands électeurs de l'empire d'Allemagne. Bref, il est manifeste que les potiers de Raeren fabriquaient leurs produits pour tous les pays de la chrétienté et les illustraient en conséquence des armoiries de tous les souverains du temps. De fait on a retrouvé leurs grès, non seulement un peut partout en Belgique, à Ninove, ou à Ypres, comme à Dinant, Namur ou Tournay ; mais dans l'Allemagne entière, en Angleterre, au Jutland, en Danemarck, en Norwège.

Aussi cette partie de l'exposition s'est-elle trouvée celle à laquelle ont généreusement concouru le plus d'étrangers : M. Schuermans, son infatiguable et minutieux organisateur, a eu de la sorte le plaisir de ranger à côté de ses propres envois et des envois belges des Instituts Archéologiques de Liége ou de Namur, de Mme Eva Krug d'Anvers, de MM. Edmond de Deyn, P. Dansette, Jules Frésart, de Lucsemans, Jules Helbig baron de Crassier, Armand Van Zuylen, Soil, P. Daniels, Ch. Prévot, Fr. de Biolley, Gessler, Renier, Brand-Bouvy, de Bove, Merghelynck, Neelemans, les envois allemands ou danois de M. le vicaire Schmitz, de Raeren, le premier promoteur de la justice rendue à sa paroisse, M. Jos. Mennicken d'Eupen, descendant de la principale famille de ces anciens potiers, Schummaker, Suermondt d'Aix-la-Chapelle, Boch et Villeroy de Trèves, Thewalt, bourgmestre de Cologne, ou Frôhne de Copenhague.

En dépit toutefois du caractère international tant des exposants, que de la poterie de Raeren, il n'était pas difficile d'y reconnaître des traits liégeois : entre les armoiries les plus souvent fixées sur les flancs de ces

pintes ou de ces cruches figurent celles de nos évêques Robert de Berghes, Gérard de Groesbeeck, et surtout Ernest et de Ferdinand de Bavière ; on y retrouve aussi les blasons de plusieurs de nos familles aristocratiques, les de Mérode-Waroux, les d'Eynatten, les de Bex : on y retrouve même le Perron, et la mention du marchand qui s'était chargé à Liége du débit de cette poterie artistique : *Quellin* ou Quirin, *Pardix marchand de pots de grès à Liége* , fournisseur d'Ernest de Bavière.

Tandis que Raeren, voyant sa fabrication des grès cérames arrêtée par la guerre de Trente ans, laissait Bouffioulx la supplanter dans la poterie de pierre aux armes de nos vieilles familles, des Van den Steen par exemple, une autre industrie, acclimatée depuis plus longtemps parmi nous, y prenait un brillant essor et devait y subsister jusqu'à la fin de la principauté, pour y renaître de nos jours, à l'ombre de l'ancien moustier du Val-St-Lambert.

L'abondance des verres de la période franque retrouvés dans les débris de ces siècles lointains, donne à croire que, dès lors , ces verres se fabriquaient ici même : lorsqu'on voit, d'autre part, l'art du verrier produire, au moyen-âge, de si lumineux chefs-d'œuvre, comment croire qu'on ne l'aurait appliqué qu'à fermer nos fenêtres ? Quoi qu'il en soit, au moment même où cet art brille chez nous de ses derniers éclats , en 1569, un industriel italien, Nicolas Francisci, établi proche de Saint-Nicolas, essaye à Liége de faire la concurrence aux produits vénitiens en tirant de la Meuse la matière première de verres de cristal : il était venu vraisemblablement de Venise.

N'était-ce pas à Venise qu'Erard de la Marck avait été chercher les cristaux taillés dont il fit, à l'aide d'une dorure à l'italienne, quelques-uns des plus curieux joyaux du buste de saint Lambert ? Après Rome, n'était-ce pas à Venise que nos artistes du dix-septième siècle, Douffet par exemple, allaient achever leur instruction, et ne voyons-nous pas dans les privilèges octroyés

en ce temps à certains fabricants de verres des Pays-Bas, la mention des concurrences qu'on leur fait au pays de Liége. Nicolas Francisci ne paraît pas toutefois avoir longtemps soutenu la lutte : les privilèges accordés aux Pays-Bas à Jacques Pasqueti, d'Anvers, ne permettaient pas à notre industriel de placer ses produits en-dehors de la principauté.

Des gentilshommes d'origine française devaient surtout aider à l'éclat de la verrerie liégeoise : ce sont les frères Bonhomme, souche de nos familles de Bonhomme ou de Bounam, et dont M. Van de Casteele a retrouvé dans nos archives l'histoire industrielle : leur prééminence toutefois ne s'établit pas sans peine : d'autres fabriquaient à Liége avant eux ces verres à la vénitienne qu'ils avaient réussi par avoir seuls licence de vendre au pays liégeois.

Chose curieuse, un de ces anciens fabricants portait au commencement du XVIIe siècle le nom de Jean de Glen, et ce nom est, comme on sait, celui du graveur qui, au milieu du siècle précédent, publia chez nous la première copie de patrons de dentelles — empruntés à Venise. Deux des frères Bonhomme épousèrent deux filles de ce Jean de Glen ; la protection du prince et l'habileté qu'ils eurent de faire entrer à leur service leurs derniers concurrents, finirent par les rendre maîtres exclusifs de la place ; ils fondèrent même d'autres établissements à Huy, à Namur, à Maestricht, à Bois-le-Duc, à Bruxelles, à Verdun, alliant suivant les occasions la fabrication allemande à celle de l'Italie.

Les actes retrouvés par M. Van de Casteele nous révèlent les noms d'une quarantaine de gentilhommes verriers de Venise, Altare ou Murano, et d'une quinzaine d'autres employés, wallons, français ou germains, engagés de 1648 à 1671, pour l'établissement liégeois des Bonhomme; ils nous font connaître aussi la variété des produits de leur « verrerie de christal sur Avroit : »

« Verres à la bière et verres au vin, blancs verres, verres à l'anglaise, verres à quattre boutons, à deux boutons et haulte olive, à trois boutons à la façon de

Lille, verre à buck, à chaînestte, à demi-cotte et avec des branches, verres à zondes, à escharbotte, verres à fleurs, verres à serpent, beckers lissés, beckers glacés, persens, snelles, tassettes à confitures rebordées, couppes à trois piliers et autres façons, ciboirs, ourinals, bocals à deux cols, grandes et petites masterlettes, flutes, demi flutes ou restillons, » on pourrait augmenter cette liste mais en voilà plus qu'il n'en faut pour témoigner de la variété des fabricats de l'établissement Bonhomme, sans parler des «verres émaillés, matière de pierrerie» signalés par certains actes.

Je ne me charge pas de vous expliquer toutes ces variétés de gobelets, verres, cannettes ou bouteilles; mais j'ai dans l'idée qu'il s'est trouvé plus d'un échantillon de chacun des objets désignés sous ces noms dans le fouillis précieux et fragile des spécimens rassemblés à l'Exposition : peu de vitrines — et c'est encore une preuve de l'extension de cette industrie parmi nos pères — ont réuni autant d'exposants que celle-là.

Mmes Bernimolin, Califice et Fergusson, MM. de Luesemans, Jules Frésart, Eugène et Charles Poswick, Arm. et Edm. Van Zuylen, A. Terme, Schuermans, Helbig, baron de Sélys-Longchamps, Baar, Bamps, comte A. de Berlaymont, Ad. Berleur, Fr. de Biolley, Bonjean, Brixhe-Steinbach, baron de Chestret de Haneffe, Colette, L. Demany, baron de Favereau, Gobert, Hauzeur, Hubert, Jamar, Journez, Lambotte, Laumont-Lagasse, comte de Limburg-Stirum, Maréchal, J. Neef, Renier, Renson, Roberti-Lintermans, les Hospices civils, voilà les noms de ces prêteurs.

Bien plus nombreux sont toutefois les types produits par cette industrie liégeoise, depuis ces différents verres verts, dits beckers, ou ces verres à pied dits de fougère, jusqu'à ces calices, ces bénitiers, ces chandeliers, ces cornets de postillon, ces pistolets, ces sucriers, ces compotiers, ces corbeilles, ces paniers surmontés d'un oiseau, jusqu'à cette sonnette ou cet arbuste dont chaque branche de cristal supporte un petit panier d'une sorte d'osier de verre travaillé à la pincette.

La plupart sont blancs ou verts, quelques-uns violet jaspé de blanc ou opale jaspé de bleu, d'autres bordés d'un filet d'émail bleu, blanc, rouge — toutes les nuances y passent. La tige de ceux-ci est creuse ; il semble que des spirales de vermicelles soient immobilisées dans le pied de ceux-là; et sur les flancs, la tige ou les pieds, quels fouillis d'ailerons aux capricieux rinceaux, quels semis de perles de couleur, de figurines, de torsades d'arabesques , de fleurs multicolores en saisissant relief !

Nos pères ont taillé et coulé le verre pour d'autres usages encore : un meuble exposé par l'administration des Hospices, nous a révélé notamment (V. 17), un de ces curieux emplois : c'est un cabinet en racine de noyer, un des produits les plus originaux de l'imagination liégeoise, et dont toutes les devantures de tiroirs, tous les panneaux divers sont ornés de plaques de ce verre blanc au sein duquel des pâtes multicolores, éparpillées en dessins géométriques font apparaître *mille fiori*, des milliers de fleurettes, et d'étoiles aux nuances variées d'un kaleïdoscope.

Les Bonhomme conservèrent la direction de leur verrerie jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, et, de fait, la Révolution française mit seule fin à cette industrie artistique en notre ville : nous retrouvons gravés tantôt au diamant , tantôt à la roue, parfois dessinés en émail, sur ces verres, les armoiries de tous nos princes, depuis les électeurs de Bavière du XVIIe siècle jusqu à Velbruck, un des derniers, un des mieux partagés aussi. On y rencontre même le nom d'un abbé de Stavelot, de la collégiale saint Paul , ou d'un simple curé de Liége. Ces noms et ces blasons sont mêlés à la représentation de sujets mythologiques ou dévôts, — de l'image de saint Hubert, par exemple et rehaussés parfois d'un souhait joyeux, d'une devise : « Nullwy sans ennemy », ou d'un cri chrétien : « *Benedictus Deus — Non sum hereticus.* Béni soit Dieu ! Je ne suis pas hérétique ! »

Puis devises, armes, originalité s'en vont : nos manufactures artistiques descendent au rang d'usines de

pacottille. Au début de ce siècle, le verre frezé restait la fabrication la plus caractéristique de la verrerie liégeoise, et nos vieux amateurs de bourgogne ont seuls gardé le patriotisme gastronomique de préférer pour accomplir leurs libations ces verres anciens à tous les modernes !

XXIII

Le XVIIIe Siècle et ses Peintres.

Les trois premiers quarts du dix-huitième siècle ne sont pour l'art liégeois que la continuation naturelle du siècle précédent. Les artistes ne manquent pas au pays, ni le travail aux artistes ; la noblesse, les princes-évêques, les riches bourgeois, les corporations surtout ne cessent de leur demander pour les hôtels, les palais, les cloîtres ou les églises, des œuvres tantôt religieuses, d'intention du moins, tantôt purement mythologiques, allégoriques, dans le goût de plus en plus faux du jour.

Les pièces qui nous restent de ce temps forment un chiffre plus élevé que celles du siècle antérieur : elle ont eu, pour venir jusqu'à nous, à braver moins d'années ; elles consistent pour bonne part en décorations, en tapisseries, en meubles ; les artistes qui s'en sont trouvés les auteurs, étaient plus nombreux que leurs devanciers, et comme il s'en fallait d'assez bien que la qualité de leurs produits se fut accrue avec la quantité, les pillards français se sont généralement arrêtés devant l'honnête médiocrité de ces œuves.

Avant l'arrrivée des spoliateurs révolutionnaires, personne n'avait, plus que les prétendus gens du goût de l'époque, poussé à la destruction des restes artistiques du temps précédent. Ils rapétissent comme pour les ramener à leur taille, tous les monuments antiques. Dans les églises, les voûtes ogivales sont abaissées et voilées sous les plafonnages à coquilles et rocailles ; le sol est dépouillé des tombes qui le

décorent pour se couvrir d'un pavé uniforme ; les fenêtres gothiques sont crevées et leur vitraux mis en pièces ; les dernières traces de nos vieilles peintures murales disparaissent sous la chaux du badigeon, ou sous des paysages où quelque imperceptible personnage de l'histoire sacrée est seul chargé de rappeler le sujet plus ou moins religieux de l'œuvre, et la pieuse destination du lieu où elle vient ainsi prendre place; les fines sculptures des chapiteaux sont martelées pour n'opposer aucune rugosité aux replâtrages classiques; les joyaux sont fondus en pièces d'orfèvrerie ciselée, torse ou roccoco.

Dans les hôtels des particuliers, l'Allégorie règne et triomphe dans l'ameublement, dans la vaisselle même, comme au milieu des manteaux de cheminée, au dessus de chaque porte, sur toutes les surfaces planes des grands appartements; elle s'étale jusque dans les églises où cartains monuments funèbres d'évêques semblent plutôt des tombeaux de Rome payenne que des mausolées de pontifes chrétiens.

Tout révèle une diminution de l'esprit national : nos meilleurs graveurs s'établissent, sans idée de retour, dans cette France qui finira par nous annexer : elle seule règle déjà nos goûts et nos modes. Tout annonce aussi l'approche de l'époque où l'art s'attachera surtout à servir le comfort : l'orfèvrerie ne s'occupe plus que d'agrémenter la vaisselle, et la sculpture ne garde une certaine originalité que dans le mobilier !

« Cependant, comme l'écrit M. Helbig, même au milieu de la décadence progressante que l'on constate, il faudrait se garder de croire que dans le domaine des arts la vitalité diminue, qu'il y a moins d'artistes, que leurs productions soient plus rares, moins recherchées; que l'art soit absolument en dehors et à côté de la vie publique. »

« Le niveau a baissé sans doute, mais le courant est encore vif et fécond... La banalité exclusive de la ligne droite, la recherche de l'utile sans le beau, sans la poésie, sans la vie de l'âme, ne régnera que plus tard lorsque, de chute en chute, le goût des hommes aura banni des monuments publics tout ce qui rappelle à l'homme sa destinée supérieure. »

Ce siècle, dont les dernières années devaient être déshonorées par le pillage de tous nos monuments et la destruction de la Cathédrale de saint Lambert, sur la motion et sous la direction de Liégeois indignes de ce nom, ce siècle voit dans ses premières années tous les artistes du pays rivaliser d'efforts plus ou moins heureux pour faire de l'hôtel de ville de Liége reconstruit en 1714, le monument soigné, le patriotique symbole de l'art, des libertés et de la foi liégeoises.

Au lieu de l'uniformebadigeon qui le recouvre maintenant, sa construction en briques d'un rouge vif faisait ressortir alors ses encadrements de pierre de taille; il étalait fièrement à son balcon les armes des bourgmestres de la cité, sur ses flancs les statues de ses héros et sur son fronton, dominant le Marché, le buste du saint patron de Liége, saint Lambert enlevé aux cieux par les figures de la Religion et de la Justice.

A l'intérieur, les sculptures, les peintures des maîtres du temps abondaient à un point dont il n'est plus aisé de se faire une idée : d'après ce qui nous en reste, ce devait être un mélange de portraits, de tapisseries de valeur, d'allégories à la mode et de scènes religieuses : l'hôtel de ville avait sa chapelle alors, et dans le plafond de ses grandes salles, c'était le triomphe du catholicisme et de ses mystères, le triomphe de l'Eucharistie surtout qu'il faisait et fait encore resplendir au-dessus des délibérations des élus populaires.

Les plus prisés des peintres et des sculpteurs du temps y travaillèrent comme les moins célèbres ; plusieurs de ceux-ci ne nous sont plus connus que par la part qu'ils ont prise à son ornementation : ainsi Sarto à qui l'on en paya le plan 800 florins, ainsi Jean Deloy, originaire de Huy, élève de Fisen et des maitres romains, mort à Liége, vers le milieu du siècle ; ainsi Louis Counet mort dans la même ville, en 1743, et qui avait peint dans le palais communal l'épisode historique de la forteresse de Bouillon conquise par la châsse de saint Lambert; ainsi Arnold Smytzen, peintre de gibier mort, décédé en 1744 ; ainsi le sculpteur Lagasse.

L'hôtel de ville avait en ce temps ses peintres offi-

ciels, et il n'est pas difficile d'en dresser la liste à peu près complète d'après l'excellente *Table des registres aux Recès de la Cité de Liége*, rédigée par M. Stanislas-Bormans. Riske, maître peintre de la Cité étant mort en 1723, Pierre Pietkin lui avait succédé, mais pour n'occuper que trois ans les fonctions d'artiste officiel ; à son décès, en 1726, sa charge avait été confiée à Alexandre de Horion « pour jouyr de tous droits, émoluments, honneurs et profits, gages, livrées et salaires, à son office spectants. »

Nous la retrouvons conférée par diplôme du 10 février 1743, à Coclers. La patente de Coclers est continuée , en 1751 , à sa veuve « vu qu'elle avait des ouvriers de talent. » Elle passa plus tard sans doute à son fils, car c'est à un Coclers qu'on remit, en 1757 , le soin de transformer pour l'hôtel de ville , en portrait de cardinal, un portrait épiscopal de Jean-Théodore de Bavière. Nous voyons toutefois le Conseil charger en même temps Racle de diverses peintures héraldiques. En 1776, Hansen succède dans cet emploi à Racle décédé. En 1772 , c'est à un artiste du nom de Dupont qu'on paie 350 florins un portrait de Velbruck destiné à l'hôtel de ville ; et en 1785, 1791 , 1792 c'est Lovinfosse qu'on emploie pour fixer sur la toile , pour l'hôtel de ville toujours , les traits des princes Hoensbroeck et de Méan.

Bien qu'on fut au XVIIIe siècle , il s'en fallait qu'alors l'édilité liégeoise s'accomodât de ce style exempt de tout voile, qui nous a valu sur un de nos boulevards le dompteur nu que l'on sait. Si peu scrupuleux qu'ils fussent en ce temps de décadence, nos vieux magistrats communaux n'acceptaient pas même pour leurs cabinets ce qu'on place aujourd'hui sans vergogne sous le regard de nos enfants : Coclers reçut d'eux , entre autres commandes , en 1750 celle « de faire des draperies convenables et suivant l'art, pour cacher les nudités des figures de l'anti-chambre du conseil ! » Plût à Dieu qu'on retrouvât quelque chose de ces draperies : elles obtiendraient de nos jours si facilement emploi !

En dehors de Coclers et de Lovinfosse, aucun des artistes que je viens d'énumérer n'est représenté à l'Exposition par une œuvre signée de lui ; mais leurs noms ne sont-ils pas peut-être ceux qu'il faudrait appliquer au bas d'une partie au moins de cette vingtaine de toiles renseignées « *auteur inconnu* ? »

Edmond Plumier (1694-1766) et Jean-Baptiste Coclers (1692-1772) sont entre tous ceux qui se firent un honneur d'enrichir l'Hôtel de la Cité des productions de leurs pinceaux, les plus justement renommés parmi nos pères de la première moitié de ce siècle.

Plumier, notre compatriote, élève à Liége d'Englebert Fisen, à Paris de Largilière, à Rome d'Augustin Massuci nous a laissé une *Descente de Croix* qui, trop retouchée , orne encore le maître-autel de Saint-Remacle ; un *Martyre de Sainte-Catherine,* également conservé à la place d'honneur dans l'église de ce nom ; et, sur la cheminée d'un hôtel de la rue Féronstrée, une allégorie peinte en mémoire de l'élection comme bourgmestre du seigneur Michel-Joseph de Grady de Groenendael. L'exposition nous aura valu de connaître de lui, ce portrait militaire du prince Guillaume de Hesse, gouverneur de Maestricht (141), confié à notre galerie provisoire par M. Alex. Schaepkens. La verve , l'assurance, la vivacité du coloris et l'élégance du dessin, telles sont les qualités qui distinguent le maître, mais ne le préservent pas de la recherche et du maniéré.

Jean-Baptiste Coclers appartient à la même école, sans y occuper un rang aussi élevé ; l'hôtel de ville, le palais des princes, la plupart de nos sanctuaires, un plus grand nombre encore d'habitations particulières se garnirent des toiles de ce laborieux artiste. L'église Saint-Servais conserve de lui un grand tableau installé jadis au-dessus de l'autel, maintenant placé à côté des orgues vers l'entrée du temple et daté de 1760 : il représente le sacre du patron de la paroisse.

Nous trouvons à l'Exposition six œuvres (118-123)

qui nous font voir son talent sous ses divers aspects : le portrait de ce grand doyen de Sélys, qui posa la première pierre de l'hôtel de ville de Liége, portrait conservé par M. le baron F. de Sélys-Fanson; un portrait de Mme la baronne de Heusy, à M. Brahy, comme l'*Enfance de Bacchus* ; un *Enlèvement d'Europe* par Jupiter métamorphosé en taureau, à M. Eymael ; et dans un autre genre, le Christ et la Vierge , formant pendants, aux Hospices civils.

Enfant de Maestricht, et fils d'un peintre d'histoire, J. B. Coclers ne s'était pas contenté, à Rome d'étudier les maîtres italiens, il y avait épousé une romaine qui lui donna nombre de descendants. Après un séjour de seize ans il revenait au pays liégeois avec sa jeune famille quand, retenu à Marseille par une maladie contagieuse, il eut le malheur d'y perdre à la fois sa femme et tous ses enfants. Coclers découragé reprit son voyage mais il dut s'arrêter , faute de ressources, en Beaune, chez un aubergiste compatissant. Le brave homme avait une fille plus compatissante encore, douée d'une remarquable beauté : elle consola si bien l'artiste que , parti de Rome avec une épouse italienne, il ne revint à Liége qu'avec une épouse de la Beaune.

Celle-ci, comme l'autre, le rendit père d'une famille nombreuse, et l'artiste ne compta pas moins de cinq de ses fils parmi les nombreux disciples qui vinrent s'initier à l'art dans l'école de Coclers , comblé de commandes et de dignités , conseiller honoraire des Etats du pays et peintre particulier de S. Altesse le prince Jean Théodore de Bavière.

Un autre Coclers, frère du précédent peut-être, Jean Georges Christian Coclers (1715-1771) s'occupait uniquement de fleurs et de décorations ainsi que nous le montrent les paneaux exposés par MM. Bidlot, Brhyau et J. Frésart (124-127) et n'obtint pas la renommée de son ainé.

Vers la même époque florissait Lambert Dumoulin

(1665-1752) à qui l'on n'a peut-être pas assez rendu justice ; il est représenté à l'Exposition par quelques paysages généralement empruntés aux Apennins, et par un enfant Jésus endormi, entouré de quatre anges, à M. Bidlot. Encore que la poésie ne manque pas dans cette composition, on en trouvera davantage dans les paysages à MM. Brahy et Bidlot ; l'un d'eux, (114) éclaire par le fond et d'une noirceur singulière au premier plan, nous fait trop sentir combien le ciel est sombre, mais on sera frappé de la richesse de la composition au milieu de laquelle se jouent nymphes et satires d'un autre, et surtout du caractère grandiose de celui où saint François apparaît en extase.

Juppin (1678-1729) après avoir visité l'Italie, nous avait apporté de Namur sa ville natale, des paysages monumentaux, du genre des vastes toiles dont il couvrit les côtés du chœur de Saint-Martin : on a bien fait d'enlever cette décoration, plus digne assurément du salon que de l'église, et au sein de laquelle de minuscules personnages, sacrés ou profanes, n'avaient pris une place fort modeste qu'en vue d'*étoffer* le paysage : c'est le genre caractéristique de Juppin, ainsi que le fait voir encore sa *perspective montagneuse*, avec sa petite sainte famille au repos. Quelque honnête talent qu'accusent ce tableau, à M. Brahy —et l'esquise d'une composition plus étendue, à M. Bidlot, il n'explique pas assez la popularité de ces œuvres.

Originaire aussi de Namur, La Fabrique (1700-1736) avait voulu prendre si jeune le chemin de Rome que ses parents et ses compagnons ne virent dans son départ qu'une plaisanterie d'adolescent. Abandonné par ses camarades, il n'en continua pas moins sa route, vécut de ses premières œuvres et se créa, en étudiant les maîtres romains cette manière plus ou moins heureuse, mais toute à lui à coup sûr, si reconnaissable dans les grands yeux de cette *Mater dolorosa*, figure plus originale que belle, venue à M. Tart de la chapelle de Saint-Maur, lez-Liége, et dans ce paysan pochard, qualifié de Bacchus (I, 112).

Jean Latour (1719-1782), pour avoir successivement étudié et placé ses œuvres à Rome, à Paris ou à Londres, et pour avoir joui d'assez de réputation en son temps, ne réussira jamais toutefois à passer pour un artiste au-dessus d'une bonne médiocrité. Sculpteur, il est l'auteur de la *Résurrection* d'une chapelle de Saint-Martin ; peintre, du *St Jean Népomucène* de la *Bienheureuse Eve* de la même église, ainsi que des toiles du chœur des Frères Célites et d'un martyre de *saint Pholien*, dans l'église de ce nom.

Deux peintres d'histoire et de portraits, l'un peintre du prince Jean-Théodore, Paul-Joseph Delcloche (1728-1752), dont la tapisserie de l'habitation de M. Alex. Bouvy, garde les meilleures peintures ; l'autre, Henri Deprez (1720-1797), après les mêmes études que Latour, jouirent à peu près de la même vogue, déployèrent le même talent moyen, et ne sont pas non plus représentés à l'Exposition.

François-Bernard-Racle (1739-1777), qui partage en cela leur sort, eut l'honneur de succéder à son père, comme peintre en titre de la cathédrale de Saint-Lambert. Olivier Pirotte (1699-1742) esprit cultivé, littérateur et musicien avait été étudiant à Paris et à Rome avant d'orner bon nombre de nos églises de ses compositions bien dessinées mais généralement trop sombres. Englebert Rendeux (1719-1777) s'il n'eut un grand mérite, allia du moins des professions peu souvent réunies: prêtre, il écrivait des opéras; violoniste, il fréquentait l'atelier de Joseph Vernet, et peintre et sculpteur, dirigeait les concerts donnés par des princes romains.

Certaines familles comme les Coclers, avaient continué à se transmettre ou à se partager le fidèle et noble héritage des vocations artistiques; ainsi celle des Morel, dont nous avons un tableau de fleurs (154), mais dont on connaît trois membres, Jean-Baptiste, Jean-Remi, et Jean-Pierre, tous trois peintres de fleurs, d'une notable habileté et dont le dernier mourut en 1764.

Remacle Leloup, né à Spa en 1697 et mort en 1740, est connu principalement par ses gravures des *Délices du pays de Liege* ; son fils Antoine eut pour rival un autre homonyme, pareillement spadois et pareillement paysagiste, Joseph Leloup.

Même embarras pour les Riga : l'un, N. J. Riga, (1657-1717), auteur en 1688 d'un tableau vigoureux mais mal dessiné, conservé dans l'église St-Antoine : *Notre-Dame aux Anges*, nous a fourni une Adoration des Bergers ; l'autre (1680 1725) fut peintre de l'hôtel de ville et de l'église Saint-Nicolas.

Le docte auteur du catalogue, ne pourrait, dit-il, faute de renseignements, fixer l'époque où vivait un certain Colin ? Celui-ci ne serait-il pas l'écrivain, dont les Recès de la ville signalent le talent de calligraphe miniaturiste en 1752 ?

C'est de 1760 qu'il a daté son œuvre, échue aujourd'hui à M. Ed. Morren, et où nous voyons la blessure du cardinal Erard, changer soudain une insurrection communale en une démonstration de sympathie en faveur du prince. Le sujet était bien choisi, certes, pour un protégé de nos pouvoirs communaux.

Après Colin, il faudrait citer Lambrechts, dont on ne connait que sa peinture, à M. Laport : un repas de moules; de Ponthière (146) qui s'éloigna nous dit-on, de sa ville natale pour l'Amérique, ne nous laissant que cette joyeuse figure, d'un buveur entouré de brocs, pipes, glaces brisées et portrait de femme oubliée ; Rhenarsteine, qui parait avoir été dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, le portraitiste à la mode à la cour du prince d'Oultremont dont il fit le portrait et surtout au pays de Stavelot, où il peignit le dernier prince-abbé. Célestin de Thys, son dernier chancelier de la famille Cornesse et d'autres membres de cette famille. (133-139).

Il faudrait aussi chercher à percer le mystère qui nous cache le nom des auteurs de ces portraits d'ancêtres, parfois si intéressants, exposés par MM les barons de Blanckart-Surlet, de Sélys-Fanson ou de

Sélys-Longchamps, — ou de ces figures de prêtres, de soldats, d'artistes, conservées par MM. le chanoine Henrotte, Galoppin, de Sarolea, Dor, Van Zuylen, etc. Peut-être ces artistes sont-ils signalés dans les Recès de la cité qui nomment peintres Delloie ; Gerard en 1764, Stappars et G. Philipps en 1772 et 1773, Delvaux et Lemborg en 1775, Nicolas Legrand en 1781, ou dans ces notes de Dartois qui mentionnent un Vandegard, un Lagarde, un Lamet, un Lion, de Dinant, et un Dupont, bien peu connus, — sans parler de Bouhon, dernier peintre du chapitre de Saint-Lambert.

Les miniaturistes auront toujours l'avantage, dès qu'ils revèlent un certain talent, d'attirer sur leurs œuvres l'attention féminine qui va si facilement aux bijoux. Cette attention aura pris plaisir à se partager à l'Exposition entre les jolis portraits de Mlle Lhoest, de Seguin, d'Ansiaux (1764-1841), encore un Liégeois qui, chassé d'ici par la Révolution, devait décorer de ses œuvres plusieurs cathédrales de France et nombre d'églises de Paris; enfin de quelques auteurs inconnus. Ce sont joyaux, de mérites divers, exposés par Mme la comtesse de Stainlein, Mlle de Mélotte, MM. de Luesemans, de Formanoir, de Sélys-Fanson, Hénaux, Gielen, Lhoest, Renault, Terme, Edmond Van Zuylen. Déjà vers le milieu du XVIIe siècle, un Dinantais, Evrard, mort à La Haye où il avait pris femme, avait été le portraitiste de ce genre des cours de Bruxelles, de Madrid et de Vienne : il n'en est, par malheur, rien revenu à notre exhibition, mais divers diplômes de noblesse, divers livres de métiers, l'*Armorial généalogique* de la magistrature de la cité liégeoise de 1720 à 1790 et surtout la splendide *Carte généalogique des gentilshommes, reçus à l'Etat-Noble* à partir de 1691 — l'œuvre élégante et délicate du héraut d'armes Simon-Joseph Abry, conservée aux archives montrent quels jolis petits chefs-d'œuvre la peinture héraldique savait exécuter dans le goût du temps.

Les pastels touchent un peu par leur délicatesse aux miniatures ; on aura remarqué dans ce genre, les por-

traits à M. Libert, C. Jehotte, Dor, figures liégeoises évidemment dues à des crayons du pays. Ce genre facile, séduisant et léger convenait bien au XVIIIe siècle ; aussi ne s'étonnera-t-on pas qu'il ait été particulièrement cultivé par Lovinfosse, un des derniers peintres, dont MM. Brahy, David, Libert et Terme, nous ont gardé quelques portraits et que la Révolution vint interrompre dans ses travaux et dans sa vogue.

C'est au milieu des luttes ou des décadences finales causées par cette triste Révolution que nous rencontrerons les peintres dont il nous reste à parler : mais pas plus que leurs sentiments parfois, leurs œuvres n'auront gardé le caractère national : la peinture liégeoise prend fin avec la principauté.

Peut-on même dire, en somme, que cette peinture ait tenu une place à part dans l'histoire l'Art? L'inspiration religieuse seule avait donné à nos maîtres du moyen-âge la persévérance laborieuse et le sentiment qui enfantant les talents d'élite, finissent par produire les chefs-d'œuvre du génie. Ainsi s'était préparée l'époque des Van Eyck ; celle de l'invention par nos compatriotes Patinier et Blès du paysage moderne ; celle aussi de Lambert Lombard. Lombard est en réalité le chef du seul groupe de nos artistes qu'un ensemble de procédés et de traditions spéciales puissent faire qualifier du nom d'école; mais « enfant de son siècle plus que « de sa patrie, comme le dit M. J. Helbig, il a contribué « largement à dévoyer l'école qu'il fondait en la conduisant sur les routes battues du classissisme remis à la « mode. »

Dès la fin du XVIIe siècle, la peinture liégeoise a perdu avec Lairesse presque tout caractère d'originalité nationale ; à la fin du XVIIIe, tout signe distinctif des talents d'élite. C'est que si le bon sens et la simplicité caractérisent la plupart de nos artistes et les conservent dans la correction et dans la sobriété, même aux jours du triomphe des genres les plus faux et les plus ampoulés ; c'est que s'ils savent d'ordinaire mieux éviter que leurs voisins de Hollande le mauvais goût

et la trivialité ; c'est que s'ils semblent surtout, à la suite de Van Eyck, plus particulièrement capables de rendre avec amour et vérité les aspects d'un pays naturellement pittoresque ; en revanche les hautes visions de l'idéal ne paraissent presque jamais constituer leur fait. Le caractère laborieux, industriellement positif de la race liégeoise se retrouve jusque dans les chefs-d'œuvres que ses meilleurs peintres ont, d'un pinceau généralement moins délicat qu'énergique, fixé sur ces toiles, noircies, dirait-on souvent, par la fumée des charbonnages. Les peintres français sont, entre tous, ceux dont se rapprochent le plus les peintres liégeois, et pour ceux-ci comme pour ceux-là, une seule puissance, en général, a réussi à les élever à quelque hauteur : c'est la puissance de la foi. La peinture liégeoise est née, a grandi, s'est développée avec le catholicisme; avec lui aussi elle a décru, faibli, pour tomber, en même temps que lui, plus que lui, devant le triomphe de la Révolution.

XXIV

Sculpture, Ciselure et Vaisselle d'argent

Comme la peinture, la sculpture a baissé, au XVIIIe siècle, sous la main des statuaires académiques : à Hans, élève de Delcour, mort vers 1742, succède Cognoul dont l'Exposition ne nous fait non plus rien connaître, mais dont l'église St-Jacques possède un Saint-Lambert et une Sainte-Madeleine, des débuts du XVIIIe siècle ; Cognoul a pour élève et successeur Mélotte (1732-1795), dont nos pères goûtaient fort les *batailles d'Alexandre*, exécutées en bas-relief d'après Lebrun ; c'est de lui que M. de Géradon expose une autre œuvre, représentant une victoire de Josué, non moins guerrière et non moins belliqueusement signée: « *Les Amalécites, par A. Mélotte, capitaine et statuaire* » (249) petit panneau où, suivant l'erreur de son temps, l'artiste prétend traiter le bas-relief et le peupler de personnages comme si ces massifs pleins pouvaient

s'accomoder des plans successifs de la perspective et donner l'illusion aérienne de la peinture.

Guillaume Evrard (1709-1793), statuaire de profession et graveur à ses heures, a su occuper au XVIIIe siècle, avec le talent amoindri de cette époque, la place que Jean Delcour avait tenue au XVIIe; les mausolées de trois de nos princes, Jean Théodore de Bavière, Georges-Louis de Berghes, Charles d'Outremont, étaient sortis de son ciseau, et c'est à quelqu'un de ces mausolées détruits par les révolutionnaires que se rapportent sans doute, les esquisses de sa façon, attribuées par une erreur de l'exposant, à une tombe du prince-évêque *de Méan* · le prince de Méan, en effet, ne survécut pas moins de 37 ans à notre sculpteur.

Quoi qu'il en soit, ces esquisses d'Evrard, les dessins gardés de ses sculptures de nos portes de Liége, ces premiers jets d'autres œuvres, son Saint-Sébastien et Samson tuant le dragon, exposés par M. Herman, de même que les deux bustes de Velbruck et celui du comte d'Oultremont, à la *Société d'Emulalion*, à M. le baron de Sélys-Longchamps et à M. le comte d'Oultremont de Wartusée, nous montrent qu'épris de la correction réaliste et des goûts de la décadence pour l'Allégorie, Evrard y mêlait du moins encore quelque grandeur.

J'aime beaucoup moins, je l'avoue, ce groupe en marbre blanc, exécuté en 1780 au château de Cheratte, par l'exilé Leroux : ce buste uni d'Héloïse et d'Abeilard ne symbolise-t-il trop bien ce voluptueux et coupable XVIIIe siècle?

Cornelis Van der Werck, fut l'un des nombreux élèves d'Arnold Hontoire ; il a décoré d'un Christ en croix et de la statue du patron notre église de Saint-Denis, d'une Trinité le chœur de Saint-Jean, d'un Christ au tombeau des églises d'Herkenrode et de Hasselt, d'une Vierge celle des Récollets de Verviers.

D'autres sculpteurs portaient le nom de Hallet, Nicolas, Julien et Grégoire; l'un s'employa à l'ornementa-

tion de l'hôtel de ville, d'autres réparèrent nos fontaines. Vivroux, (1733-1807) fut le statuaire officiel de la ville, et tailla, en 1772, cette Vierge et ce Saint-Lambert, patrons de la cité, que notre génération devait voir arracher des flancs du vieux Pont des Arches. Après eux, il faut au moins nommer Beyne, Dragon, André Dumont, Laguesse, Absil, Lecomte, Levage, Gaty et Franck.

Si nous n'avons pas eu de nobles sculpteurs, l'aristocratie prit du moins plaisir à manier le burin ; on peut citer parmi ces artistes amateurs un comte, Ch. d'Oultremont de Wégimont, graveur du *Berceau de l'amour*, et un de Graillet qui reproduisit ainsi d'après Defrance, le portrait de Velbruck, auteur de la fortune des siens. Les grands calendriers des chapitres de Saint-Lambert et de Notre-Dame d'Aix attestent aussi le cas fait de la gravure jusqu'aux derniers jours de la principauté.

Il s'en faut toutefois que, pour être plus nombreux, nos graveurs du XVIIIe siècle aient dépassé leurs devanciers en talent ou en invention. Les pièces variées signées de Bassompierre ou L. B. Coclers, les sujets de genre et de sainteté de Guillaume Duvivier, les chèvres de Carpay, les portraits, les scènes de genre et les fontaines de H. Godin, les plans de Carront et de Fayn, à qui l'on doit d'aussi jolies vues que celles de Leloup, les compositions des deux Dreppe, les estampes d'Andrez, J. C. Bach, de Boubers, Mlle de Boubers, Crahay, L. Denoël, Gram, J. J. Hanson, Lafontaine, Simonon ; celles de ces Xhrouet dont le nom spadois nous rappelle à la fois plusieurs graveurs, le plus habile ouvrier en nacre de son temps et le tourneur qui donna des leçons de son art à l'Empereur François Ier, les médailles de Levoz, tout cela ne valut à leurs auteurs, ni la popularité de Jacobi, ni la réputation de Duvivier, et surtout de Gilles Demarteau.

Jean Duvivier (1687-1761) s'était formé à l'art dans sa ville natale à Liége, qu'il quitta pour Paris où arrivé en élève il devint rapidement un maître, le Varin

de Louis XV. On a de lui quelques portraits, notamment ceux de Bertholet Flémalle et de l'avocat parisien Pierre des Gouges, œuvres fermes, encore remarquables, mais en dessous du faire de nos meilleurs burins du XVIIe siècle. Duvivier excella surtout dans les médailles, et c'est à l'énergique netteté de ses pièces qu'il dut l'honneur d'être nommé graveur du Roi, logé au Louvre, et accueilli dans l'Académie. C'est de lui que Delille chantait, à l'aspect des derniers grands monuments élevés à Paris par l'ancienne monarchie :

Duvivier, c'est à toi de tenter ces travaux ;
Et si, dans nos remparts des vandales nouveaux
Brisent les monuments que le bon goût a fondés
Ton burin immortel les fera vivre encore !

Les vandales sont venus hélas ! et peut-être le prétendu *bon goût* de l'époque leur avait-il préparé la voie : mais ils n'ont pas empêché du moins l'avenir de conserver dans maintes belles pièces l'attestation du talent de Jean Duvivier.

Gilles Demarteau était le fils d'un armurier d'Avroy, doté de quelque aisance; né en 1722, il a dû quitter le pays assez jeune pour gagner Paris où il se fit connaître par une invention dont nos écoles devaient depuis tirer si grand parti: la gravure en manière de crayon. L'artiste, dans cette gravure emploie en guise de burin une minuscule roulette dont les dents produisent, en mordant le cuivre, au lieu de traits absolument suivis, ces lignes granulées si propres à donner l'illusion du dessin. On conteste à Demarteau la priorité de l'invention: il n'a pas été possible de méconnaître que nul n'en a jamais tiré parti comme lui. L'Académie des Beaux-Arts de Paris trancha le différend, d'ailleurs, en appelant l'inventeur à siéger parmi ses membres en 1769, et le roi de France en le nommant son graveur et son pensionnaire. Il mourut en 1776. L'auteur de ces lignes a eu le plaisir, facilement obtenu, au reste, de retrouver à la Bibliothèque nationale de Paris le catalogue du maître; un autre Demarteau, M. le direc-

teur de l'Ecole normale des humanités de Liége, s'est chargé de la besogne, bien plus laborieuse, de reconstituer, de rien presque, la biographie du graveur, qu'il a publiée avec ce catalogue en annexe.

Demarteau l'aîné comme il se qualifiait appliquait son procédé en alliant souvent dans ses planches le crayon rouge au crayon noir ; il avait été rejoint à Paris par un neveu, du même nom, Gilles-Antoine Demarteau, qui, élève de son oncle, reprit à la mort de celui-ci, son burin, arriva parfois à le manier presque avec autant d'habileté, et sut étendre la manière aux deux crayons, de façon à devancer par ses gravures en nuances multiples, cet art de la reproduction juxtaposée de nombreuses couleurs, porté si loin de nos jours par la chromolithographie.

L'Exposition nous a offert (206-216) de nombreux spécimens du talent de Demarteau, l'aîné. Voici ces modèles d'académie ou quelques lignes suffisent à faire apparaitre une figure correcte et expressive entre toutes, œuvre originale du maître. Voici de la même année et du même dessinateur Cochin, *Lycurgue blessé dans une sédition*, la planche faite pour la double réception de Demarteau et de son dessinateur à l'Académie des beaux-arts—et la *Ville de Liége témoignant à la France* qui l'attire dans ses bras sa *reconnaissance pour l'abolition du droit d'aubaine*, avec le quatrain wallon du graveur liégeois. Voici ces reproductions variées des maitres les plus en vogue du temps : Van Loo, Boucher surtout n'ont jamais trouvé de burin qui rendit avec plus de délicatesse leurs compositions religieuses, qui, par malheur, l'étaient si peu; les pastorales mignardes, leurs vrais triomphes—et leurs groupes d'enfants charmants ou de bergères, parfois charmantes aussi, parfois trop lestes et trop décolletées.

Scènes d'histoire, scènes de genre, portraits, paysages, marines, le burin à roulette de Gilles Demarteau, s'il n'invente rien, sait tout reproduire, tantôt à la sanguine, tantôt dans une teinte bleue, tantôt aux deux crayons. Gilles-Antoine trouva gloire et profit à confondre les œuvres de son aîné avec les siennes dans

un commun catalogue; et les meilleures des siennes, sa sainte Thérèse et son saint Jean-de-la-Croix, par exemple, prêtent à la confusion : mais ce qu'il est plus particulièrement intéressant de suivre chez lui, ce sont les progrès de la polychromie, l'habileté a fondre dans un harmonieux ensemble les couleurs les plus diverses.

Comme lui, mais sans l'égalité toutefois, un autre Liégeois avait gagné Paris, et s'était efforcé d'y marcher sur les traces de Gilles Demarteau; c'est Demeuse, membre d'une famille de graveurs, sans doute, car tandis que celui-ci se faisait avantageusement connaître en France, un autre continuait ici de publier de petites estampes.

Philippe-Joseph Jacoby fut le graveur officiel de nos derniers princes, mort en 1793 ; c'est à lui que nous devons la plupart des médailles liégeoises de son siècle, et les dernières monnaies de la principauté. Mais le ciselet n'était pas moins son outil que le burin; aussi lui attribue-t-on nos meilleures pièces d'orfèvrerie de cette dernière époque.

Aux ciseleurs déjà nommés, il conviendrait de joindre Balsan et Debège, qui travaillèrent pour les palais du roi de France ; Kinable, dont la cathédrale possédait plusieurs œuvres, Mulkay, plus ancien qu'eux tous. Mais qu'ajouter à ce que j'ai déjà dit de cette orfèvrerie ? De plus en plus appelée à décorer surtout la table des particuliers, elle consacre de moins en moins d'efforts à la décoration des temples. Nos calices, nos ostensoirs, nos reliquaires sont connus.

S'il fallait en juger par notre Exposition, l'emploi des bénitiers mobiles serait de date assez récente ; le plus ancien qu'on nous ait prêté, nous vient de M. le baron Léon de Pitteurs-Hiegaerts d'Ordange : c'est un seau de laiton, muni d'une anse XVIe siècle ; l'un des plus intéressants, moitié moins grand, appartient au Musée diocésain; d'après sa gravure, il daterait de la vacance du siège épiscopal en 1723 ; le plus précieux est celui de Saint-Jean, un seau d'argent, orné d'une flore en re-

poussé, donné en 1721, en mémoire d'une défunte ; MM. Leblanc-Pollet, baron de Chestret de Haneffe, Dubois-de Thier et Frésart en ont exposé d'autres en argent, destinés aux appartements des deux derniers siècles, et dans la décoration religieuse desquels se retrouvent bien l'art et les goûts de l'époque.

J'ai signalé déjà le caractère des crucifix de cette époque et la manière dont on finira par réunir dans un même meuble, une horloge-pendule et l'image du Dieu crucifié. Je ne sache rien non plus de plus somptueusement tourmenté que cette paire de chandeliers d'autel d'argent et cette lampe de suspension, style Louis XV, de l'église Saint-Remacle à Verviers : impossible d'y trouver une place qui ne soit contournée en ornement de caracole.

J'ai déjà aussi signalé plus haut quelques œuvres de notre argenterie civile du XVIIe siècle.

L'argenterie du suivant s'est trouvée naturellement la mieux représentée à l'Exposition, et l'on a dû remarquer notamment dans ces pièces si nombreuses, les aiguières et bassins, en argent ciselé, œuvre de Jacoby sans doute, offerts par les bourgmestres de 1777 et 1783, aux deux Liégeois proclamés, *premiers* de l'Université de Louvain— illustration glorieuse entre toutes en ce temps ! C'était au milieu d'une fête à laquelle prenait part la population tout entière, que se faisait la réception du citoyen assez studieux et assez bien doué pour arriver à cette haute fortune intellectuelle ; l'administration ne se contentait pas de lui offrir, en témoignage de sympathie de la cité, cette coupe et son plateau ; elle y joignit souvent une pièce de bon vin. Rien ne se retrouvera de ce vin sans doute, mais c'est chose précieuse que pareil souvenir, et je comprends le respect avec lequel Madame Terwangne-Defrance et M. Max Doreye conservent le cadeau de Liége à leurs ancêtres, le jurisconsulte François-Noël Defrance et l'avocat Jean-Hubert Vincent.

Notons en passant, à ce propos, que rien ne vous est plus facile, Mesdames et Messieurs, que de vous assurer

si vous ne possédez pas dans votre vaisselle, quelque morceau de vieille orfèvrerie nationale. Ainsi qu'a pris soin de le noter M. Jules Frésart, dans la préface d'une des subdivisions du catalogue, à partir de la fin du XVIIe siècle, l'argenterie liégeoise porte en général trois marques que vous n'auriez nulle peine à déchiffrer en dessous ou dans quelque coin de chacune de ses pièces: c'est d'abord le blason du prince-évêque, ou le buste de saint Lambert durant la vacance du siège épiscopal; c'est ensuite l'aigle de l'empire d'Allemagne dont nous relevions, avec l'année de l'inauguration du prince date conservée dans les poinçons de toute la durée de son règne ; c'est un signe plus petit enfin, une lettre indiquant le titre de l'argent.

Les pièces de la vaisselle de table ont rempli une des plus riches vitrines de l'exposition, et nous ont fait pénétrer à la fois dans le détail des modes gastronomiques, et du style de l'argenterie de nos aïeux du rnier siècle.

Au début de ce siècle, cette argenterie consiste encore et surtout en aiguières et bassins ornés comme ceux qu'ont exposés Mme la baronne de Moffarts de Vrée, Mme Moncheur de Rieudotte, MM. les barons van Eyll et comte Xavier Van den Steen de Jehay ; — en plateaux décorés de rinceaux, d'ornements ciselés, de têtes repoussées ou de gravures, du modèle de ceux que conservent notre église Saint-Antoine, MM. Bon, baron de Pitteurs de Budingen et Moxhon-Libert ; — en jattes à bouillon, avec ou sans couvercles, dont les prêts de Mme de Louvrex, de Mme la baronne Ch. de Goeswin et de M. le baron de Favereau nous offrent de beaux spécimens.

Les règnes des princes-évêques Georges de Berghes (1724-1744) et Jean-Théodore de Bavière (1744-1763) sont manifestement ceux de la bouilloire : une fleur, un guerrier fantaisiste, un enfant, un petit Bacchus assis sur un tonneau couronnent d'ordinaire le couvercle gravé ou ciselé de cette bouilloire ; d'autres bandes de gravure tombent le long des côtés du col

pour se perdre sur la panse arrondie, percée presque invariablement de trois robinets joliment ouvragés. Tel est du moins, avec quelques variétés de taille et d'ornementation, le type des pièces de ce genre exposées par Mme la douairière de Brade, MM. de Favereau, Ferd. Hanquet, Léon Collinet, Emile Lamarche, Hardy et Van Beethoven.

Naturellement aux bouilloires correspondent un certain nombre de cafetières, pots au lait et sucriers, mais la plupart des types de cette sorte conservés dans nos vieilles familles de la noblesse ou de la bourgeoisie appartiennent aux règnes des princes d'Oultremont (1763-1771) ou Velbruck (1772-1784) et affectent presque tous cette forme torse si prisée des amateurs, agrémentée parfois au goulot de la représentation d'un animal fantastique : a preuve la variété des spécimens exhibés par MM. le baron Van Eyll, Jules Frésart, le comte d'Hemricourt de Ramioul.

Ce dernier nous fait voir, en outre, une soupière en argent repoussé , double fond de vermeil et couvercle formé d'un artichaud ciselé; mais ce qui, dans ce genre a le plus attiré l'attention ce sont assurément les splendides pièces, grandes et petites soupières, poivrières et moutardier de M. le comte Xavier Van den Steen de Jehay.

On sait qu'il fallait produire, pour être reçu dans notre sénatorial chapitre de saint Lambert, diplôme de docteur ou diplôme de noblesse ; ainsi s'y trouvaient représentées la science et les plus grandes familles du pays : on ne s'étonnera donc pas du luxe traditionnel dont se faisaient honneur certains membres de ce chapitre : il alla si loin toutefois qu'au XVIIe siècle, le prince Maximilien fixa le chiffre de la valeur que l'argenterie d'un chanoine de Saint-Lambert ne pouvait dépasser : vingt-cinq mille florins. Plusieurs néanmoins payèrent l'amende et durent de plus mettre cette vaisselle à la disposition du chapitre, lors des réceptions de princes et de rois en notre bonne ville : un Van den Steen fut du nombre et je ne serais pas surpris que l'exposition de M. le comte Van den Steen ne nous ait fait voir que quelques pièces de ses splendeurs.

A côté de la vaisselle de table, il ne faudrait pas oublier les chandeliers : les mêmes exposants et bien d'autres, M. Edmond Van Zuylen à qui nous devons aussi un joli groupe de moutardier, poivrière et salière, MM. de Luesemans, Brixhe, Edouard Wauters, Jamotte et le comte de Berlaymont de Bormenville, en ont formé une collection de spécimens délicats qui, tous, (hormis ceux en forme de balustre, poinçon du sede vacante de 1693, à M. le baron de Favereau) portent une date du XVIIIe siècle.

Ornés de ciselures, et le plus souvent, des armoiries de leurs premiers propriétaires, les plus nombreux d'entre eux ont éclairé les salons du règne du prince Hœnsbrœck (1784-1792). A la veille de la Révolution, la multitude de ces riches flambeaux signalait sans doute l'approche de notre siècle de lumière, mais quand on put les rallumer après la tourmente, Dieu sait ce qu'ils éclairèrent de dégâts et de ruines.

XXV

Mobilier

Il ne nous reste du mobilier civil du XVIe siècle que quelques armoires en chêne sculpté; les plus anciennes, comme celles de l'église Saint-Martin, de MM. Eug. Poswick et Wilmart, gardent encore le caractère de l'art des huchiers du moyen-âge : assemblages solides conservés dans toute leur force, panneaux sculptés en fenestrages ou en feuilles de parchemin, pentures de ferronnerie assurant à la fois la solidité et l'ornementation métallique du meuble.

Ces pentures, cependant, ne tardent pas à disparaître : notre plus curieuse armoire de la Renaissance, signée et datée celle-là, car elle réunit le nom de notre ville à ses armoiries et à celles d'Erard de la Marck, nous a été gardée par les Hospices : les vantaux en sont divisés en compartiments carrés qui, outre les blasons indiqués, représentent des têtes d'hommes, de femmes, de princes ou de guerriers, taillées à grands

traits et qu'on croirait transportées des chapiteaux des colonnes du palais d'Erard, dans le champ de ces petits panneaux de bois. Une Vierge et un prédicateur en chaire se détachent du montant du milieu et caractérisaient sans doute la destination ou l'origine de ce meuble. M. Toussaint en possède un autre, moins ouvragé, mais dont la décoration entendue de la même façon, nous prouve que nous nous trouvons bien devant des types de l'époque.

Le mobilier français ne tarda pas toutefois à nous envahir : les deux buffets de chêne de M. de Biolley, pour intéressants qu'ils soient e si vigoureuse qu'en soit la sculpture, annoncent la fin du mobilier national : l'heure approche où triompheront les cabinets d'ébène revêtus de peintures mythologiques ou d'incrustations variées, qui céderont eux-mêmes la place aux bahuts et commodes de marqueterie.

Bien malaisé serait-il, devant toutes ces jolies pièces d'ameublement, exposés notamment par l'Institut archéologique, les Hospices, Me Delheid, Me Gérard, Mlle de Mélotte, MM. de Luesemans, Fr. de Biolley, Corman, Arm. van Zuylen, Oscar Hauzeur, Henrard, Galopin, baron Léon de Pitteurs-Hiegaerts-d'Ordange, etc., de distinguer entre celles que nous devons à l'étranger, et les œuvres de nos ébénistes liégeois : ce soufflet de foyer incrusté de nacre et de cuivre ne passerait-il pas pour une œuvre française, s'il ne portait, avec la date de 1654, les armoiries de la famille wallonne de Sélys ?

Un coffre long, bas et maigre, en noyer sculpté, a surtout intrigué les visiteurs ; plus d'un l'aura pris même pour une sorte de cercueil de luxe. Ce n'était pourtant qu'un instrument de musique, un des ancêtres du piano, un *virginal* exposé par M. Terme, et qui plus est, acquis à Liége d'une famille dans laquelle on le gardait avec un religieux respect : peut-être en méritait-il plus qu'on ne croyait encore, car son possesseur actuel en aurait, ce dit-on, refusé plus d'une dizaine de milliers de francs.

De fait, c'est rareté singulière de rencontrer un instrument de musique de 1568 aussi admirablement conservé avec ses blasons ducaux de Julien, Clèves et Berg, sculptés sur le couvercle, ses décorations de trophées Henri II et ses inscriptions relatives à la consécration de la musique aux louanges de Dieu.

Chose non moins singulière, il semble annoncer, près de deux siècles à l'avance, la popularité de ces meubles de chêne sculpté, si finement travaillés, qui prirent au dix-huitième siècle, dans les chambres à manger ou à coucher de nos maisons bourgeoises et jusque dans le logis de nos artisans, le rôle que tenaient dans les salons aristocratiques, les bahuts de marqueterie étrangère et les cabinets compliqués d'ébène.

Ces meubles n'offrent plus dans leurs formes générales la variété presque infinie de ces armoires, de ces crédences et des coffres du moyen-âge, dont chaque exemplaire s'appropriait aux goûts, à la taille même du propriétaire, à l'emploi qu'il voulait faire de l'objet pour telle destination personnelle ou telle circonstance locale. Au dix-huitième siècle, on peut les ramener à quatre formes générales, la haute garde-robe, la commode, le buffet dressoir, tantôt destiné au milieu de l'appartement, tantôt appelé à lui servir d'encoignure, enfin la caisse d'horloge.

L'Exposition n'a pu admettre qu'une de ces garde-robes, propriété de M. Hieguet, et les moulures variées qui bordent toutes ses pièces, les sculptures qui occupent le champ de ses panneaux de chêne, où de petits génies allégoriques se livrent à l'exercice de divers métiers, nous offrent un beau spécimen de la façon dont était entendu ce genre d'ameublement. Ces sujets, ces trophées d'instruments devaient rappeler la profession du citoyen de Liége auquel était destiné le meuble ; sur la garde-robe de dame on eut sculpté de préférence des emblêmes plus sentimentaux, des amours, des corbeilles de fleurs ou de fruits, et ainsi du moins, la même banalité ne marquait pas du même cachet vulgaire, tous les mobiliers bourgeois. Si le

genre était uniforme, les détails en variaient l'expression à l'infini et nous sauvaient encore de la pacotille moderne.

Les encoignures étaient une spécialité de ce temps, et la suite presque inévitable de l'ornementation des appartements au moyen de grandes toiles ou de vastes tapisseries : lorsqu'il devenait nécessaire à l'intelligence où à l'effet de ces larges surfaces qu'aucun meuble n'en vînt cacher l'étendue ou les détails essentiels, les coins seuls des appartements pouvaient être occupés par ces armoires. Quant aux horloges, il fallait ou bien les loger comme on le fit dans le centre et le sommet des dressoirs, ou bien leur réserver un habitacle particulier, le plus souvent une encoignure encore. Ainsi avait-on fait pour celles qu'exposent MM. Armand et A. Baar, de vrais nids de dentelles de bois, ou celles de MM. Koister et Pascal Lohest, sans compter les horlogettes en bois doré dites religieuses, présentées par MM. le baron de Blanckart-Surlet et Jamin, ou les pendules monumentales de MM. d'Otreppe de Bouvette, Henaux et Dumont.

Ce que nous avons conservé le plus de ce temps, ce sont ces buffets-dressoirs, composés de deux pièces : en bas, d'une armoire, parfois à tiroirs, le plus souvent à portes pleines ; en haut, d'un meuble étagère où les glaces remplacent tous les panneaux et où le chêne, réduit, ce semble, en baguettes, n'apparaît plus que juste autant qu'il est nécessaire pour encadrer ces glaces, permettre une fermeture, et soutenir au dessus de l'ensemble une corniche d'ordonnance m numentale destinée à recevoir elle-même l'ornementation complémentaire de quelques potiches ou de quelques statuettes de faïence. Des pans coupés, ouvragés ont remplacé dans ces meubles tous les angles des vieilles armoires gothiques ; des moulures à terminaisons tortueuses et variées suivent et remplissent les contours des assemblages ; point de champ qui ne soit peuplé d'ornements en treillis, en coquilles, de fleurs, d'oiseaux, d'enblèmes d'un relief et d'un fini d'exécution qui rappellent, en une matière où l'on ne peut s'at-

tendre à leur voir se donner carrière, la ciselure de nos orfèvres, ou les arabesques des miniaturistes du temps.

Et ces délicatesses minutieuses qui imposent au chêne lui-même le caractère à la fois gracieux, mièvre, maniéré et tourmenté de ce siècle, ne sont pas le fait de quelques rares artistes : les commissaires de l'Exposition n'ont peut-être éprouvé en nulle chose autant qu'en ceci l'embarras de formuler et de borner leurs choix : les spécimens acceptés par eux des mains de MM. Aerts, Bonjean, Couclet, Dejardin, L. Demany, A. Fallize, Henrard, Hicguet et autres (34-49) sont à coup sûr des plus intéressant par la finesse de leur ornementation, par les grandes dimensions de celui-ci, par les proportions minuscules de celui-là ; mais ils ne l'emportent que de bien peu sur la foule de meubles du même genre conservés dans les familles liégeoises et que, depuis quelques dix ans, nous voyons reparaître un peu partout, dans leur blond éclat primitif, délivrés des couches épaisses de couleur ou de vernis sous lesquels on avait voilé la légèreté de leurs nervures et de leurs décorations.

Mme de Saroléa de Cheratte, MM. Van Zuylen, Toussaint, Terme, Jamme, Gheur, Gessler, le palais de Liége, M. Herman surtout dans la collection d'objets sculptés par un aïeul du XVIIIe siècle ont complété (49-66) cette exposition par leurs envois de tables, de consoles, de cadres — fouillés avec une patience, une habileté de mains incroyables, ornés de trophées d'instruments, transformés en nids d'oiseaux, en frêles guirlandes, en fins bouquets de fleurs.

Il n'y a donc pas à le contester, nombre de mains des plus habiles ont conservé jusqu'aux derniers jours de la principauté la science technique de cette sculpture sur bois dont le rétable de Saint Denis nous avait offert le chef d'œuvre au seizième siècle, et si ces derniers temps ne nous ont point légué de grandes œuvres ce n'est pas que l'habileté ait fait défaut à nos artistes, c'est que les hautes inspirations avaient faibli avec la vivacité de la foi, c'est que le génie de l'invention avait

été chassé par les mièvreries de la mode, et aussi par les progrès de l'utilitarisme : l'artiste avait dû s'attacher de plus en plus à satisfaire les recherches du petit agrément personnel, du petit confortable particulier, du petit amour propre individuel, au lieu de travailler en grand pour Dieu, la Vierge, les Saints, l'Eglise immortelle et l'édification des générations chrétiennes à venir : l'art s'était rapetissé dans la mesure même ou le but assigné à ses efforts avait été moins élevé, plus terre à terre !

Ce mobilier de chêne nous fait connaître le luxe des maisons bourgeoises du XVIIIe siècle à Liége.

Dans les hôtels du prince, de l'aristocratie, des grandes communes ou des riches bourgeois, les murs disparaissaient sous des toiles peintes dont les sujets parfois dévôts, plus souvent allégoriques, cédaient la place ailleurs à des marines, à des paysages, à des bergeries, à des chinoiseries même. Les plus élégantes de ces habitations remplaçaient les toiles par des tapisseries venues de Bruxelles, et qui reproduisaient tantôt des kermesses de Teniers, tantôt les aventures de Télémaque, ou de quelque autre héros de l'antiquité mythologique. D'autres fois, en imitation de ces tapisseries on se contentait de peindre, sur un canevas de toile grossière dont les rugosités devaient donner l'illusion du tissu de laine, dans certains salons des aventures profanes, dans d'autres des incidents de l'ancien ou du nouveau Testament, accomodés parfois de telle sorte qu'une véritable étude était nécessaire pour reconnaître les personnages sacrés au milieu des bergeries ou des allégories dans lesquelles on encadrait leur histoire.

Dès 1614, un Milanais, Noël Barazet, s'était fixé à Liége, fait recevoir bourgeois, membre du métier des tapissiers et avait obtenu de Ferdinand de Bavière le privilège d'y fabriquer et vendre « toutes sortes de tapisseries de cuir » à charge « toutes et quantes fois qu'il nous plaira et besoin sera, de reilluminer, réparer, raccomoder nos tapis de cuir doré et ceux de notre

palais ». Depuis Erard de la Marck, en effet, les tapisseries, soit de haute-lisse, soit de cuir avaient recouvert les murs des appartements princiers. Au milieu du XVIIIe siècle, en 1739, un sieur de Lana, de Vermillon, obtint privilège semblable pour l'établissement d'une manufacture de ces tapis de haute-lisse, et se fixa, trois ans après, à Huy. Il ne paraît pas toutefois que son entreprise artistique ait réussi, et quoiqu'il eût fourni le roi de Portugal, on n'a pas retrouvé jusqu'ici d'œuvres signées de lui. Quelques années après, en 1750, de Rorive et Dormael installaient à Liége une fabrique de « tapisseries dites de Bavières. » Notre première manufacture d'indiennes en *toiles peintes* venait alors d'être érigée par un Italien, et l'année 1778 allait voir s'introduire la tapisserie moderne de papier peint, par le privilège qu'accorda Velbruck à un Allemand, de fabriquer et vendre « papier veloutés imitant ceux des Indes ».

On avait trouvé mieux qu'un simple étalage confus d'objets divers pour permettre à chacun de se rendre compte, à l'Exposition, de la toilette de nos salons avant la conquête française.

Aussi, tous les visiteurs n'auront-ils pas manqué d'admirer en détail, la riche et curieuse restauration, mélange des mobiliers du XVIIe et du XVIIIe siècle, qu'avec son goût distingué et sa parfaite entente des jolies choses de cette époque, M. Ant. Terme avait établie dans une dépendance des auditoires de l'Université occupés par l'Exposition.

Le dessus des portes était occupé par des tentures de prix, étoffes de soie aux fleurs brochées, aux nuances agréablement foncées ; les murs disparaissaient sous des tapisseries de choix. Cette représentation de « Thétis essuyant les larmes d'Achille» est un fragment de ces grandes compositions qui ornaient le palais de nos princes et qui, de plus en plus méconnues, de plus en plus oubliées, avaient fini par prendre place dans les combles d'un débarras. «*Rouleau de vieux tapis*,» voilà le seul souvenir demeuré d'elle dans un inven-

taire du mobilier du palais. Il paraît, cependant, que parfois encore on en tirait parti : lorsque les peintres venaient rafraîchir la couleur de certaines salles ou le badigeon de quelques dépendances, on étendait sur le parquet pour le préserver de toutes souillures, ces *draps de maison* poudreux — en tapisserie flamande !

Cet oubli et ce vandalisme inconscient ne pouvaient se continuer avec un gouverneur ami des arts, tel que M. de Luesemans : il remarqua la profanation. Bientôt après, les principales de ces tapisseries, nettoyées et restaurées, redevenaient l'ornement splendide d'une des plus belles salles du palais provincial ; le fragment exposé est un de ceux qui n'avaient pu trouver place dans cette décoration ; mais vous pouvez compter qu'il se casera quelque jour en non moins bon voisinage au palais.

L'auteur en était Urbain Leyniers, de Bruxelles ; c'est de l'atelier de ce tapissier célèbre que sont sorties également, au début du XVIIIe siècle, ces admirables reproductions de Teniers, (152-155) kermesses, repos de chasses, scènes champêtres, si fraîches, si délicates si vivantes — une vraie mosaïque de laine, prêtées à l'Exposition par M. Victor de Clercx d'Aigremont, et qui retenaient invinciblement le regard dans le cabinet arrangé par M. Terme.

Le cadre était joliment choisi pour y disposer quelques meubles du temps : aussi distinguait-on au milieu cette armoire à trois corps, en chêne fouillé, courbé, tourmenté avec une rare habileté et orné si luxueusement de glaces, de festons de fleurs et de trophées d'instruments de musique délicatement sculptés, à Me Rigo ; — ce scriban, en racine de noyer, de M. de Luesemans ; cette encoignure Louis XV de M. Henrard, toute illustrée de porcelaines et faïences fines ; cet autre scriban enfin, avec ces cabinets en écaille ou ébène, également exposés par M. le baron d'Otreppe de Bouvette, et dont des incrustations d'ivoire ou de métal, des appliques de cuivre repoussé ou d'étain gravé semblaient illuminer les flancs ouvragés.

Dans un coin, un grand cadre en chêne, entourait

une glace carrée, dans de vastes contorsions en forme de coquilles et de rocailles ; ailleurs, un autre petit cadre plus simple et plus ancien, protégeait une glace Louis XIV; au milieu un lustre en fer forgé, avec fleurs en porcelaines de Saxe; sur un meuble, du fer plus merveilleusement forgé encore, dans ce fragment de balcon, composé de rinceaux et de fleurs. A côté de ces jolis spécimens des collections de M. Terme, s'offraient un dessus de clavecin peint, à M. Delaveux; un baromètre Louis XVI et une table Louis XIV, à M. Hicguet — table dont les sculptures en bois doré avaient reçu pour principale ornementation des médaillons, têtes laurées d'empereur romain.

De ci de là enfin, sur les piedouches ou les sommets de ce mobiler noir ou blond, le clair et joyeux éclat des faïences : faïence de Bruxelles, dans ce buste blanc de M. le baron d'Otreppe de Bouvette, faïence de Delft surtout dans ces potiches et ces bouteilles, cannelées, à décors polychromes ou à couvertes illustrées de paysages ; faïence de Liége dans ces deux grands vases à couvercles avec fleurs et guirlandes en relief, décor vert, bleu et jaune de MM. de Sauvage-Vercour.

Il y eut, en effet, une faïence de Liége.

Le prince Jean Théodore de Bavière, — que nous voyons, dès 1750, projeter d'établir à Liége cette Académie des Beaux-Arts dont on attribue trop exclusivement la création à Velbruck — avait encouragé deux ans après un de ses chambellans à doter le pays d'une manufacture de faïence : l'essai n'aboutit pas, et le même insuccès fut le résultat des expériences nouvelles continuées de 1767 à 1770 avec le concours financier des Etats par deux français Lefebure et Gavoin : ceux-ci cédèrent les derniers restes de leurs entreprises à un sieur Boussemart qui s'associa quelques capitalistes liégeois, installa largement l'usine, transportée de Coronmeuse à la Boverie, et y occupa aux meilleurs temps cent cinquante ouvriers. Elle dura tant bien que mal pendant quarante ans ; nous lui devons ces pièces de céramique plus ou moins artistiques, dont la marque du Perron, les initiales Liégeoises

L. G. et parfois la signature de Boussemart permettent seules de distinguer les meilleures, d'avec celles de Strasbourg ou de Rouen. Le jaune, le rouge et le rose, le bleu, le vert, plus encore, voilà les couleurs qui se rencontrent d'ordinaire, en vives nuances, sur l'émail de cette faïence.

Le mérite généralement relatif de ces compositions, et la fragilité de la matière, n'ont laissé venir à nous qu'assez peu de spécimens de cette industrie : les prêts de M. le comte Eugène d'Oultremont, dont un des ancêtres avait protégé les débuts de cette entreprise, de M. Couclet qui compte un de ses aïeux dans les premiers chefs de cette fabrication, de Mme de Sauvage-Vercour, de MM. de Luesemans, Dejardin, Demany, Albert Evenepoel, Joseph Géradon, O. Hauzeur, Hubert, Renard, Renier, Terme et Van Zuylen permettent pourtant de constater les développements qu'elle avait pris : on en fabriqua toutes espèces d'objets, depuis les pommeaux de cannes, les manches de couteaux et les boutons portant l'insigne du Perron, jusqu'à des fontaines cannelées assez remarquables sous leur décor polychrome, en passant par les assiettes, coquilles à dessert, plateaux, soupières illustrées au fond par l'image d'une botteresse, huiliers avec leurs bouteilles, moutardiers, sucriers, tasses, cafetières, boîtes à thé, vases à couvercles, cache-pot, jardinières, brûle-parfum, chandeliers formés de sujets mythologiques, statuettes d'animaux, de chiens lévriers surtout, et de personnages divers. Ce fut même le sculpteur du prince, Mathieu de Tombay qui dirigea cette partie de la fabrication, et l'employa notamment pour l'ornementation des jardins.

A côté de la faïence de Liége, les ustensiles que l'on voyait encore briller sur les dressoirs bourgeois du XVIIIe siècle étaient des vases de cuivre, quelques autres de fer, et le plus souvent de l'étain.

Les vastes bassins de cuivre figuraient, s'il faut en croire les documents, parmi les objets que l'antique industrie dinantaise fabriquait, de toutes tailles, en

nombre considérable. Les spécimens antérieurs à la Renaissance en sont malheureusement fort rares : l'Exposition n'en a pu recueillir aucun, et je ne sais si l'on aurait le droit d'attribuer plutôt à notre pays, qu'à l'Allemagne, la plupart de ces larges plats, véritables boucliers en cuivre, repoussé et ciselé, tous du XVIIe siècle, et dont le plus large, de 0 m.72 de diamètre appartient à M. le baron Léon de Pitteurs de Budingen.

Tantôt, dans celui-ci ou dans ceux de MM. Terme et Fassin, la Vierge et l'Enfant, une scène évangélique, une vertu chrétienne occupent le centre du bassin : des bossages, des animaux, des rinceaux de feuillage remplissent les cartouches ou le champ tout entier du marli. Tantôt, le caractère de la Renaissance se revèle dans le choix des sujets comme dans le style dont ils sont traités ; ceux de MM. Pascal Lohest, Frésart, baron de Selys-Fanson, ou de l'église Saint-Pierre à Saint-Trond, nous offrent au milieu une tête quelconque, un buste de guerrier casqué, un Apollon, ou Marcus Tullius Cicéron consul, entouré sur le bord d'autres petites têtes romaines enguirlandées, de génies dansant en ronde, de figures nues ou de coquilles, parfois d'ornements repoussés plus simples encore.

C'est du XVIIe, aussi, que dataient ces grands rafraîchissoirs, sortes de baquets de cuivre ovales ou ronds, traités dans le même goût que les bassins du temps, et dont MM. le comte de Berlaymont de Bormenville et M. le baron de Sélys-Longchamps ont exposé de beaux spécimens. Ces tirants de porte, en figure de monstres ou de satyres de M. de Pitteurs d'Ordange, cette statuette de Saint-Fiacre, formée d'une plaque de laiton, à M. Reusens ; ce pot à trépied à M. Frésart ; cette gourde, à M. Daniels, ne prouvaient-ils pas d'ailleurs qu'il n'était plus d'ustensiles, point d'objets que le seizième siècle n'eût parfois pris plaisir à couler et façonner en cuivre?

Nous devons à M. Frésart encore, et à MM. de Luesemans, Vierset-Godin, Geeler, et Loyers, une

collection de mortiers de bronze dont le plus ancien, propriété du premier de ces messieurs , est daté de 1505. Le mortier était une des pièces de ménage les plus en vogue autrefois ; plus d'un fût fondu en l'honneur de jeunes époux dont il unit les noms : ils sont ornés le plus souvent de frises, d'arabesques renaissance , et de quelque inscription signature du fondeur, souhait bienveillant à qui emploiera son œuvre , ou parole chrétienne encore : « *Laus Deo* ! Gloire à Dieu ! »

Au dix-huitième siècle toutefois un métal plus simple et mieux disposé à subir les transformations de la mode avait remplacé dans la plupart des ménages modestes, et le cuivre et le fer.

Nous trouvons dès les premiers temps du moyen-âge, la mention d'ustensiles d'étain ; mais la facilité avec laquelle on refond ce pauvre étain pour l'accommoder aux goûts du jour, ne nous a pas permis de rencontrer à l'Exposition des plats de ce métal, antérieurs au XVIe siècle. Encore la plupart seront-ils de date beaucoup plus récente. La ville de Huy s'est montrée, sous ce rapport, plus conservatrice peut-être que celle de Liége : les noms de ses amateurs figurent en bonne place parmi ceux des prêteurs de cette section : MM Thonon-Gehotte, Springuel-Hennebert, Vierset-Godin, H. Dejardin, H. Micheels, Bonnefoi et Jules Frésart. Dans sa notice sur ce sujet, ce dernier dit entre autres :

« Il y avait trois marques pour l'étain. L'*Ange à la balance* indiquait la qualité supérieure; la *Rose couronnée* était la marque de fabrication moyenne, et la *fleur de Lis* s'appliquait à la qualité inférieure. L'étain était d'abord coulé, puis tourné ou martelé. Les bourgeois, dont le luxe ne pouvait atteindre aux vases d'or et d'argent, ni aux porcelaines de Chine, paraient leurs dressoirs de vaisselle d'étain sous la forme de brocs, de plats, d'assiettes, de cuillers, de fourchettes et d'écuelles. On rencontre encore des huilliers, des plateaux, des aiguières, des chandeliers d'assez jolie forme. On faisait aussi des meubles avec des incrustations d'étain; et, s'il n'y avait pas chez nous des François Briot ou des Gaspar Enderlein, nous avions toutefois des artistes estimables.

Insister plus n'est pas nécessaire pour constater que si, pendant le XVIIIe siècle, le mouvement artistique est grand encore au pays de Liége, et si nombreuses restent les productions qu'il met au jour, la valeur de celles-ci et le goût pour les œuvres d'une mérite sérieux va déclinant devant les fantaisies de la mode, la recherche minutieuse du comfort, l'oubli des vrais principes du beau.

Triste et inévitable conséquence des erreurs dans lesquelles nos aïeux avaient versé en abandonnant l'inspiration chrétienne pour les études d'académie anatomique, pour la résurrection des mythes anciens, pour le genre faux des bergeries ou des allégories.

Les artistes de la Renaissance avaient fait leur temps, comme ils avaient fait leur œuvre : les artistes de la Révolution étaient proches.

Dans l'intérieur même des sanctuaires, des destructeurs s'étaient rencontrés qui, pour mettre à la mode de l'époque leurs églises et leurs autels, pour substituer aux délicates sculptures de la pierre gothique les moulures en plâtre de la Renaissance, pour débarrasser les murs du temple de personnages trop vêtus ou trop austères, pour remplacer les antiques rétables à panneaux peints par des boiseries imitant le marbre, n'avaient pas craint de démolir sans pitié les œuvres de la piété séculaire et de l'art chrétien de leurs ancêtres.

D'autres vandales devaient venir qui n'épargneraient rien, ceux-là, ni du passé ni du présent ; et le peuple que les classes dirigeantes avaient laissé se déshabituer du respect et de l'admiration pour les travaux antiques, le peuple à son tour devait laisser faire. Des Liégeois devaient prendre même l'initiative de la démolition de la basilique de St-Lambert !

XXVI

La Révolution

Nos artistes révolutionnaires de 89 ne sont pas nombreux — la Révolution n'a jamais servi les arts — et si chez nous ses adeptes n'avaient eu pour se former les écoles, les modèles et les institutions dues à la piété de leurs pères, jamais aucun d'entre eux ne se fut élevé au-dessus du rang des plus vulgaires artisans.

Martin Aubée (1729-1806) semble être un des premiers qui ait poursuivi une voie nouvelle dans des scènes de genre, d'une bonne couleur parfois, mais plus souvent d'une fâcheuse trivialité : Mme veuve Bidlot nous le fait connaître comme le devancier de nos animaliers (161-162) et M. le baron de Géradon par un grand portrait d'un prieur de Colen (160).

L'auteur de ces toiles, ne prit point de part aux troubles de son pays et s'en fut chercher un travail plus tranquille et plus célèbre à Paris où il mourut au commencement de ce siècle.

Fassin garda la même prudente attitude.

Nicolas Henri Joseph de Fassin, cadet d'une famille patricienne, était né à Liége en 1728 : tout en faisant de la peinture d'amateur, il avait embrassé la carrière des armes; il commanda, dans la guerre de sept ans, une compagnie de mousquetaires gris du roi de France. Accusé dans son régiment même, d'avoir voulu passer à l'ennemi et bien qu'innocent de cette intention traîtresse, mais dégoûté par l'injustice, Fassin quitta le service. A 34 ans, la mort de son père le laissa sans fortune, et ce fut vers l'art, jusqu'alors simple délassement pour lui, qu'il se tourna pour obtenir une position honorablement lucrative.

Après avoir fréquenté l'Académie d'Anvers, il prit, à quarante ans, le chemin de Rome, étudia surtout les paysagistes, accomplit dans les montagnes franco-suisses nombre de voyages pour saisir la nature sur le vif et revint enfin se fixer à Liége, puis à Spa ou le surprit la Révolution de la France et du pays de Liége.

Fassin en dut saluer les débuts avec joie: ami de Defrance et des philosophes, il avait tenu, passant par Ferney, à fixer sur la toile cette portraiture de Voltaire (171) où le grand homme est représenté en robe de chambre et en bonnet de nuit blanc. Il fallait que ce coquin de génie excitât un engouement bien aveugle pour qu'on osât le figurer dans ce ridicule équipage. L'œuvre de Fassin atteste à la fois la laideur proverbiale du modèle et le peu de disposition de l'artiste pour les portraits. Manifestement, comme M. Helbig le remarque avec malice à ce propos, il n'était appelé qu'à peindre des animaux inoffensifs.

Les excès de la Révolution éclairèrent sans doute le chevalier-peintre; on sait qu'il se ressouvint de son ancienne profession militaire et maintint quelque temps l'ordre à Spa ; puis il laissa passer le flot, se contentant durant la tourmente, d'imiter Talleyrand : de vivre.

La tourmente passée, on retrouva l'artiste devant son chevalet, attirant à lui les beaux esprits du temps par la finesse de son esprit et la courtoisie de ses manières, peignant d'un pinceau élégant et ferme, dans une couleur harmonieuse et avec un dessin correct, les paysages exposés aujourd'hui, par M. de Soer, Mesdames Léon Vertbois, Joassart et Remacle-Vedrine, (163-70). Ils seraient de véritables chefs-d'œuvre du genre s'ils étaient inspirés moins par l'imitation de certains maîtres, et plus par le sentiment de la nature, s'ils se signalaient, en un mot, par une originalité plus marquée. Fassin mourut, âgé de plus de 82 ans, en 1811.

Un contemporain de Fassin, un peintre français du nom de Redouté, avait été appelé à Saint-Hubert pour y décorer l'abbaye, il s'y maria en 1750 et laissa ses pinceaux à trois fils, dont le second, Pierre-Joseph Redouté, né en 1759, devenait le peintre de fleurs le plus célèbre de son temps, quand éclata la Révolution : lui non plus ne s'en mêla ; il la laissa passer, et comme Ansiaux put reprendre ensuite ses travaux, atteindre à la celébrité , et vivre assez longtemps pour offrir à la

première Reine des Belges, son élève, un de ses derniers recueils de roses nouvelles.

Dans la sculpture, le genre à la fois réaliste, théâtral, mythologique et si faux du néo-romain était arrivé à son comble avec Dewandre (1758-1835), l'auteur de ce tombeau de Velbruck, dont notre Institut archéologique a recueilli les débris : fidèle au goût du temps, l'artiste n'avait trouvé rien de mieux à placer sur la tombe d'un évêque chrétien qu'une Immortalité payenne en marbre blanc montant la garde devant la pyramide sur laquelle se voit l'image du prince et veillant sur son urne cinéraire ; à côté, un petit génie, non moins payen, était chargé d'exprimer la douleur des lettres et des arts privés de leur protecteur.

Le mérite de certains détails de ses œuvres est incontestable. Si Dewandre n'eut pas assez de patriotisme pour refuser d'inventorier en faveur de l'étranger, les objets d'arts que la Révolution nous enleva, il fut du moins, après la Révolution, de ceux qui s'occupèrent avec le plus de zèle d'assurer la conservation de ce qui nous restait d'œuvres d'art : directeur des travaux publics de Liége sous l'Empire, professeur à notre Académie sous le gouvernement des Pays-Bas, il ne put pratiquer ou enseigner l'architecture et la sculpture que comme on les entendait de son temps ; l'on ne se souvient déjà plus de ses travaux, mais on tâchera d'oublier sa complicité passagère avec les pillards, en se souvenant qu'il a du moins essayé de conserver aux générations nouvelles quelques belles œuvres des bonnes époques, quelque chose aussi de l'amour de nos pères pour notre renom artistique.

Un dernier artiste a éclipsé tous les autres sous l'éclat de sa célébrité ; c'est ce petit berger de Lierneux, qu'au moment où prenait fin la principauté de Liége, M. Simonis rencontra, sculptant avec son couteau, au milieu du troupeau dont il était le berger, des fleurs sauvages de l'Ardenne : poussé par ce Mécène dans les Académies, Ruxthiel (1775-1837) ne tardera pas d'y dé-

passer ses condsiciples et ses maîtres pour devenir à Paris le sculpteur en titre de Napoléon et des Bourbons, de la Restauration.

Chose assurément remarquable, il s'était initié tout d'abord à l'art, comme le font aujourd'hui nos jeunes élèves des écoles chrétiennes de Saint-Luc : en copiant les objets dont ils sont entourés, puis les œuvres des siècles de foi. M. le chanoine Henrotte a reçu d'un prêtre, dont l'appui avait facilité au jeune Ardennais l'entrée de la carrière, un des premiers essais de cet artiste, alors ignorant de lui-même, à qui les champs du bon Dieu et l'église de son village avaient fourni ses premiers modèles. Eh bien, ce Couronnement d'épines où l'on sent à la fois l'imperfection d'outils improvisés, et le sentiment d'un véritable artiste, pourrait passer sans trop de peine pour l'œuvre d'un tailleur d'images du moyen-âge !

L'histoire a le droit de demander aux deux derniers peintres liégeois du XVIIIe siècle, à Dreppe (1737-1810) à Defrance surtout (1735-1805), un compte plus rigoureux de la façon dont ils mirent leur talent et leurs connaissances artistiques aux services de la Révolution, des envahisseurs étrangers, du pillage des richesses de tous nos monuments.

Joseph Dreppe, à son retour de Rome, n'avait guère trouvé de clients amateurs de son talent, à la fois facile, abondant et médiocre, que dans les hôtels seigneuriaux pour lesquels il peignait des tapisseries allégoriques ou des marines, et dans les églises qui lui demandaient des sujets de sainteté. On ne rencontre ici de lui qu'une petite toile, esquisse plutôt qu'œuvre achevée, appartenant à M. Brahy et représentant, dans un meli-melo d'allégories et de portraits, la fondation de la Société d'Emulation par Velbruck un des protecteurs du peintre. Il n'en fut pas moins, aussitôt qu'éclata la Révolution liégeoise, un de ses plus ardents adhérents, et s'associa en toutes choses à la conduite de Defrance.

Celui-ci, comme le précédent, avait, au sortir de

son premier apprentissage, profité de la fondation pieuse de Lambert Darchis pour compléter à Rome son éducation artistique.

L'archidiacre de Trappé se constitua son Mecène, quand il revint au pays, l'introduisit dans la famille d'Oultremont, et lui procura l'honneur de faire le portrait de celui des membres de cette noble race qui occupait alors le siège de prince-évêque. Ce portrait peu réussi n'attira pas grande clientèle à l'artiste ; il dut s'adonner pour vivre , au métier de décorateur de salon. Fassin le rencontra , l'emmena avec lui en Hollande, puis à Paris, où Defrance retrouva le peintre Fragonnard , une de ses anciennes connaissances de Rome. Petit-fils d'un prêtre apostat , Defrance avait grandi dans la haine des institutions relgieuses ; aussi ne tarda-t-il pas d'adopter le genre trop libre de Fragonnard. L'Exposition ne nous a montré, — et elle a bien fait, aucune de ses œuvres animées de cet esprit.

Les divers portraits dont il est l'auteur, et dont les meilleurs sont exposés par MM. Brahy, Duval, E. Orban , Mme Joassart et l'Université , attestent la facilité , l'habileté , la bonne coloration , le talent réel de l'artiste. Ces qualités apparaissent mieux encore dans les scènes de genre , telles que celles dont MM. Duval, Keppenne, Servais, Dumont, exhibent d'intéressants spécimens.

Aucun de nos peintres liégeois n'avait possédé jusque là, aucun n'a retrouvé depuis cette verve, cette touche habile, spirituelle et caustique qui rappelle Teniers et semble annoncer Madou. Bien vrais, s'ils manquent peut être un peu de distinction , ces deux panneaux de M. A. Jeunehomme : un groupe d'ouvriers du temps attablés dans un cabaret pour jouer aux cartes, faisant pendant avec ce petit cénacle de cancannières commères réunies pour prendre le café.

Et ces scènes d'intérieur, conservées par MM. Léon de Sauvage et Hock, représentant la femme de l'artiste veillant sur un enfant, ou une mère élégante entre deux autres bébés ne révèlent pas, à coup sûr, des sentiments anarchiques.

Defrance s'occupait pourtant à peindre des toiles telles que « la suppression des couvents par Joseph II,» quand surgit à Liége la pensée de fonder une Académie de peinture : les tendances philosophiques de l'artiste ne l'empêchèrent point d'être nommé professeur de l'institution nouvelle, et de percevoir à ce titre sa part des revenus assignés à l'Académie sur les biens enlevés aux Jésuites dont l'Ordre venait d'être supprimé.

Les idées de la Révolution continuaient à se répandre. Le premier de nos Bibliophiles, M. Henri Helbig, le fait fort justement entendre, dans cette excellente et substantielle histoire de l'imprimerie liégeoise, dont il a fait précéder le catalogue de la section de typographie : si les premiers éditeurs liégeois, comme Guillaume Le Roy, à Lyon, en 1473, ont fait paraître leurs ouvrages à l'étranger, ce n'est pas à de prétendues persécutions cléricales qu'il le faut attribuer, c'est aux guerres et aux ravages de l'époque de Charles-le-Téméraire. De même, si la liberté de la presse n'existait pas en principe, en fait elle avait même dégénéré en licence complète à la fin du XVIIIe siècle. Les imprimeries liégeoises, employant dès lors plus de presses et d'ouvriers que ne le font leurs héritières modernes, avaient été le grand instrument de cette guerre désastreuse dont M. Henri Francotte a si bien fait l'histoire dans son mémoire couronné par l'Académie de Belgique : *La Propagande des Encyclopédistes français au pays de Liége*, de 1750 à 1790.

Le timide et doux Hœnsbroeck avait succédé au prince-évêque Velbruck, protecteur inconsidéré de ces Encyclopédistes liégeois : aussi ingrat que lâche, Defrance, protégé de tous deux, touchait d'une main les traitements qu'ils lui payaient et de l'autre, dans le *cri du peuple liégeois*, lançait en se cachant d'odieuses diatribes contre ses bienfaiteurs, adressait aux masses les appels les plus incendiaires :

« Aux armes, citoyens, mourir pour la patrie,
« Est un noble devoir, un sort digne d'envie ! »

Ses excitations portèrent leur fruit: bientôt, singeant jusqu'au bout la France, les prétendus patriotes liégeois s'emparèrent du pouvoir et forcèrent leur souverain à s'enfuir. Defrance devint à partir de ce jour un des personnages les plus en vue parmi les révolutionnaires : aussi fut-il un des premiers à prendre la fuite à son tour quand les troupes impériales ramenèrent le prince ; mais ces fuyards emportaient déjà avec eux une partie de l'argenterie des églises, plusieurs châsses profanées, et les joyaux arrachés à d'autres.

A Paris, durant cet exil, Defrance ne put seulement s'entendre avec ses complices, il quitta leur compagnie et ne se retrouva d'accord avec eux que pour reparaître à Liége à la suite des envahisseurs républicains, vainqueurs alors de l'Autriche.

Le jour de l'entrée de ces spoliateurs fut signalé par le pillage du palais princier, pillage dans lequel périrent bon nombre d'œuvres de mérite, toiles de Bertholet, de Carlier, de Douffet, portraits des princes « frappés, dit le rapport officiel du Liégeois Henkart, frappés du couteau de la vengeance nationale ! »

Ce n'était que le début d'une ère de destruction systématique dans laquelle devaient périr presque tous nos trésors de l'art ancien.

Peu de villes avaient essuyé plus de désastres que Liége ; pillée par les Normands au neuvième siècle, elle avait vu un incendie détruire en 1186, sa cathédrale et son palais avec les objets les plus précieux qu'ils contenaient ; pillée de nouveau par les Brabançons en 1212, elle avait été complètement détruite en 1468 par Charles-le-Téméraire.

Plus tard, les Gueux avaient failli s'en emparer, et elle eut partagé le sort de ses faubourgs, de Tongres, Looz, Saint-Trond, Saint-Hubert, et des innombrables villages qu'ils incendièrent et ravagèrent. Les armées qui traversèrent notre territoire au XVIIe siècle, Croates de Jean de Wert, troupes de Charles de Lorraine, du Grand Condé ou de Louis XIVe n'avaient parfois que trop rappelé les iconoclastes. La Révolution française

devait détruire plus en dix ans qu'en dix siècles n'avaient fait Normands, Brabançons, Gueux, soudards de toutes les armées.

Elle promena la flamme dans la plupart de nos plus illustre abbayes : Orval, célèbre par la valeur des pièces qui sortaient de ses forges, est incendiée comme Villers où reposait sainte Julienne. Alne et Lobbes sont brûlées le même jour et la brute militaire, le général Charbonnier, qui commande les incendiaires, fait repousser à coups de bayonnettes, les paysans assez ignares pour essayer d'arracher quelques volumes au moins à l'incendie méthodique d'une des plus riches et des plus précieuses bibliothèques de Belgique. La châsse de saint Hubert avait disparu au milieu des pillages des Huguenots. Celle de saint Pholien éprouve le même sort au milieu des pillages révolutionnaires : le buste et la châsse de saint Ursmer et sept autres châsses de Lobbes sont brûlés sur la place publique de Mons, dans une cérémonie où le commissaire de la République oignait ses bottes du Saint-Chrême, en remplissant ses poches des débris d'ornements d'or.

Les quelques grands monuments de l'orfèvrerie religieuse qui ont survécu à la tourmente, ne durent cette rare fortune qu'au soin qu'on avait pris de les enterrer en secret ou de les réfugier en Allemagne, au Danemarck. De ceux-là même plusieurs ne revinrent pas, leurs gardiens s'étant trouvés dans l'obligation de les aliéner pour se procurer du pain. Un des derniers fidèles de l'art liégeois, l'éditeur de Hemricourt, le chanoine Jalheau, n'est-il pas mort de misère et de froid en Westphalie, emportant dans la tombe la publication qu'il préparait des inscriptions funéraires de toutes nos églises ?

A Stavelot, l'orgie se mêla pareillement au pillage ; là aussi une partie de la bibliothèque du plus ancien et du plus vénérable monastère du pays wallon fut saccagée : la retraite de saint Remacle et de Wibald devint l'hôpital des vénériens de l'armée française ! Ceux-ci brisèrent stalles, orgues, toitures, violèrent jusqu'aux tombeaux pour en retirer un peu d'or, et

victimes de leurs excès, moururent pour la plupart de pourriture sur le théâtre de leurs débauches. Une seule toile y remplaça tous les chefs-d'œuvres volés ou détruits: ce fut la représentation de la déesse Raison figurée avec le livre des lois dans une main, dérision amère! — et dans l'autre, la guillotine.

Mêmes dévastations, mêmes violations, dans la noble abbaye de Saint-Trond, dont les statues de saints furent employées à chauffer des fours de boulangers. Mêmes dévastations dans la plupart de nos églises ; partout les reliquaires les ostensoirs , l'argenterie furent envoyés à la Monnaie de Paris, les cloches saintes fondues en canons, le mobilier artistique détruit ou adjugé à l'encan pour n'importe quel misérable usage, comme l'avaient été les bibliothèques des monastères ou des collégiales. Nos prétendus *patriotes* n'ont-ils pas bien expédié à Paris, la bibliothèque communale de Liége, qu'on vendit là-bas aux bouquinistes ?

A Liége même, ce dépècement de tout ce qui faisait l'honneur artistique de la patrie se prolongea six ans et se caractérisa dans le pillage systématique et la destruction du monument national entre tous, la cathédrale de Saint-Lambert.

Dans la séance même où elle avait si patriotiquement voté la destruction de l'autonomie liégeoise en appelant l'invasion française et la réunion de la principauté à la République, (15 février 1793) *l'administration générale* provisoire, sur la proposition d'un de ces deux odieux et fraternels coquins qui portèrent le nom de Bassenge, avait décrété la « démolition de la Cathédrale de Saint-Lambert. »

L'assemblée qui prenait cette initiative était composée d'enfants de Liége, et un seul de ses membres , l'avocat Moxhon-Delcreyr, avait eu le courage de ne point s'associer à ce vote sacrilége !

Sur la proposition de Defrance, on renouvela cette décision le 1 nov. 1794 et une commission comptant l'artiste dans son sein, fut chargée du soin de « s'occu-

« per d'un plan général sur la démolition de l'édifice de « Saint-Lambert trop longtemps le repaire de nos op- « presseurs. »

J'ai résumé son œuvre en appréciant, il y a quelque huit ans, des publications de MM. Daris et Helbig :

Defrance fut, comme il l'écrit lui-même, « particulièrement chargé de la démolition de la cathédrale, » et nous le voyons présider à chacune des phases de cette destruction systématique : le 18 septembre 1794, il délivre le plomb doré qui recouvrait l'édifice entier aux chefs de la manufacture des boutons de la République; en janvier suivant, il en vend le fer, le cuivre, les cloches, les pavés ; le 5 mars il fait fondre jusqu'au *Crucifix des Miracles*, « pour réparer les casernes. » A Saint-Lambert et dans toutes les basiliques liégeoises, on n'épargne que quelques pièces rares destinées au Musée de Paris, soixante chefs-d'œuvre de l'art liégeois dont Defrance surveille l'expédition. D'entre ceux qui parvinrent à Paris, les uns y ornent encore les musées ; d'autres, et c'est le plus grand nombre, furent plus tard dispersés entres des collections de France ou d'Allemagne. Bon nombre n'arrivèrent pas même à destination, oubliés ou volés, saccagés parfois par le peuple indigné de les voir enlever au pays.

Dreppe de son côté avait été chargé de parcourir églises et couvents à l'effet d'expertiser meubles et immeubles, de désigner quelles œuvres devaient être vendues ou fondues et quelles réservées pour les collections nationales, d'enlever et de réunir les colonnes d'un même style propres à servir aux fêtes de la République. On ne sait ce qu'est devenu, on ne sait même ce qu'a pu être le Musée formé par ces spoliations !

Rude fut la besogne de ces héros, car tout conspirait à l'enrayer : les bateliers se refusent à transporter les objets destinés à la France; les manœuvres, à poursuivre la démolition du vieux temple; les chevaux manquent pour en enlever les débris; les plantureux crédits ouverts pour achever l'œuvre sont épuisés complètement. Comment se réaliseront les beaux plans qui

ont valu à Dreppe le premier prix, à Defrance le l'accessit dans le concours ouvert pour « former une distribution agréable et commode» du terrain que la démolition de l'église présentera ?

La grande tour reste debout : on en adjuge la démolition à Gilbert et Delchef : « Ils ne voulurent, ose « écrire Defrance, commencer les travaux de démoli- « tion qu'après avoir engagé mes amis qui avançaient « les fonds et moi-même à prendre part à l'entreprise. « Et *cette fois je devins démolisseur* **avec quelque in- « térêt** !!! »

Les clubs les plus ignobles avaient siégé dans les débris de l'illustre sanctuaire ! les fêtes de la Raison avaient porté une courtisane sur l'autel du martyr de la sainteté du mariage; des mégères y avaient prolongé leurs orgies, les mains teintes du sang de plusieurs prêtres : il restait une dernière profanation à commettre : la violation des tombes de tous ces pontifes illustres, vaillants ou saints dont les dernières dépouilles avaient pris place, au cours des siècles, sous les dalles du temple du patron des Liégeois. La tombe d'Erard de la Marck avait été vendue à des spéculateurs qui sûrent en extraire quarante mille francs d'or ; on arracha du sol les tombeaux de ses successeurs et de ses devanciers, pour tirer des balles de leurs cercueils de plomb. Des meules installées dans les ruines broyèrent les os de cette lignée de saints et de grands hommes; et de cette poussière on fabriqua du salpètre !

Ne faut-il pas, en rappelant ces faits, en relisant les aveux de Defrance, leur organisateur, se contenir pour ne pas jeter à la face de cette figure odieuse, et sur la mémoire de ce grand coupable les malédictions les plus énergiques !... Ah ! nous ne saurons jamais assez combien de ravages a causés parmi nous l'immortelle éclosion des principes de 89 !

Vingt ans après son avènement, un fonctionnaire de ce gouvernement impérial sous lequel elle avait fini par nous placer, L. Fr. Thomassin, publiait son *Mé-*

moire statistique du département de l'Ourthe, édité l'an dernier sur l'initiative de M. de Luesemans.

Encore que l'auteur se soit attaché particulièrement à faire ressortir les résultats des réparations essayées par l'Empire, ce mémoire suffirait pour dresser contre la Révolution un acte d'accusation formidable:

« Il y avait dans le département avant 1789, cinq verreries; il n'en existe plus que trois, dont deux seulement sont en activité... Les papiers peints ont fait disparaître les tapisseries en laine et en toile peinte... La fabrique d'armes est aujourd'hui loin de l'état brillant auquel elle était parvenue : la valeur de cette fabrication n'excéde pas deux cent mille francs (par an).....

« Avec beaucoup plus de prétendus fabricants, on travaille infiniment moins de matières d'or et d'argent, et moins de bijouterie... Depuis 1789, l'imprimerie a beaucoup diminué.. On compte maintenant à peine dix presses qui ne roulent pas constamment »—au lieu des « cinquante presses auxquelles étaient occupés cent ouvriers et un nombre proportionnel d'ouvriers de casse...» Le reste à l'avenant.

En quelques années le prix du froment était devenu e double, parfois le triple de ce qu'il était sous le gouvernement des princes-évêques, tandis que les salaires d'un bon nombre de métiers restaient tels que cinquante ans auparavant. Quelques pillards et les usuriers faisaient seuls fortune dans l'ancienne capitale que la population aisée désertait pour sa banlieue.

Après dix ans de régime napoléonien on ne retrouvait encore dans les écoles que le cinquième de la population, que la Révolution en avait chassé. Avant cette révolution, tous les villages avaient leurs écoles ; et Liége, eu égard au chiffre de sa population, Liége envoyait dans les classes primaires ou les collèges, presque tous gratuits, autant d'élèves qu'aujourd'hui ; après six ans de domination libératrice, il ne restait à Liége qu'un seul collège et trois instituteurs primaires, dans le département que douze écoles pour quatre cents villages !

Où l'armée entière de la principauté ne s'était com-

posée que de 773 volontaires, la conscription enlevait chaque année 8,101 jeunes gens, la fleur de la population : impôts, dettes, immoralité, misères avaient cru en proportion des charges militaires.

Dans ces conditions, comment des artistes, auraient-ils pu se former, s'instruire, se produire et près de qui auraient-ils trouvé encouragements et clientèle ? Le goût, le sens même du beau avait péri avec tout le reste.

Defrance, lui-même, dans un moment d'épanchement et de franchise indignée, a bien résumé la situation du pays liégeois, sous la domination de la République : « L'anarchie, la désorganisation, le brigan-« dage, le vol avec la misère et la famine sont le par-« tage particulier de la ville de Liége..., avec la sta-« gnation de ses fabriques et de son commerce. « *Voilà le fruit de son amour décidé de la li-« berté* ! Pardonnez cette digression à un ami de « l'ordre !! » (*)

Telle est la peinture que, dans une lettre aux représentants du peuple, il traçait des maux que lui-même avait attirés sur sa patrie ; mais ce n'était point pour rompre avec ces pillards: c'était pour leur rappeler les envois déjà faits par lui à Paris, pour solliciter leurs instructions en vue d'achever le dépouillement de nos plus beaux monuments, la confiscation de nos œuvres d'art au profit de l'étranger !

La conduite de l'artiste finit par indigner jusqu'à ses amis du radicalisme : aux élections populaires de l'an V, il ne fut réélu ni représentant ni fonctionnaire: le temps d'être « démolisseur avec quelque intérêt » était passé pour lui : il dut reprendre ses pinceaux pour vivre, mourut accablé d'infirmités l'an XIII (1805) et fut enterré, à Huy, aussi civilement que possible, dans le jardin de son ami Henckart.

Eut-il avant de mourir une pensée de repentance,

(*) Voir les *objets d'art religieux dans la province de Liége* 1792-1799, dans le premier volume des *Notices sur les églises du diocèse de Liége* par Jos. Daris, l'*Histoire du diocese de Liége* de l'erudit professeur et la *Cathédrale de Saint-Lambert, à Liége*, par M. le comte Xavier Van den Steen de Jehay.

une prière pour ce Dieu dont sa vie entière avait combattu la foi et dont ses jours de triomphe avaient renversé les autels ! Nous ne saurions le dire ? Nous ne savons même si l'artiste, avant de descendre au tombeau, regretta seulement les pillages dont il avait été le trop intelligent organisateur, les démolitions sacrilèges qu'il avait dirigées, les vols qu'il avait faits à sa patrie de tant d'œuvres illustres.

Nous savons seulement que toutes nos vieilles franchises, nos libertés, nos arts, toute notre prospérité industrielle, toutes nos innombrables institutions d'enseignement s'effondrèrent sous l'ouragan amassé, conduit par ce faux patriote, par ces faux amis du progrès des lumières ; et que trois quarts de siècle ont passé sans en réparer tous les désastres, surtout dans le domaine de l'art.

Ces jours sont loin, grâce à Dieu : puissent-ils ne jamais renaître !

Si divisés que nous soyons à présent de principes, de croyances, de désirs et d'espoirs, nous avons pu du moins, pendant quelques mois, grâce à une généreuse initiative, grâçe au loyal concours de tous, nous unir pour mettre en lumière, faire connaître et aimer les gloires passées de l'art de nos pères.

Puisse cette union se renouveler souvent ! Puissent surtout tous ceux qu'elle a ralliés entendre l'enseignement qui se dégage, à l'insu peut-être de certains d'entre eux, de l'œuvre patriotique et sainte à laquelle ils ont participé. Depuis le jour ou l'Evangile vint donner à nos ancêtres, avec la science du vrai, une première aspiration vers ce beau qui en est la splendeur, jusqu'au jour des ruines de la fin du dernier siècle, la foi, l'Eglise, le catholicisme n'ont-ils pas été la grande source d'inspiration de nos artistes ?

Et si ce que nous avons pu réunir, étudier de leurs œuvres, méritait à tant d'égards notre admiration ; si ces œuvres, trop rares débris sauvés d'un grand naufrage, ne pouvaient cependant nous donner qu'une

idée insuffisante de la fécondité de l'art ancien au pays de Liége, comment ne pas s'incliner devant les croyances qui ont enfanté ces merveilles ?

L'Exposition aura laissé dans la pensée de tous ses visiteurs le souvenir d'une splendide manifestation de l'art et du patriotisme, la plus remarquable de celles qui ont fêté en province le cinquantenaire de l'indépendance belge. Plaise à Dieu qu'elle ait, à d'autres égards encore, dissipé quelques préjugés, fait la lumière dans quelques intelligences, sur la valeur des siècles anciens, des siècles de foi !

Plaise à Dieu qu'elle ait surtout hâté l'appoche du jour où tous les fils de Liége pourront reprendre, sans risquer d'aller plus à l'encontre des convictions d'aucun d'entre eux, l'exclamation dont, l'écolâtre Gozechin écrivant de Mayence à son ami Walcher, faisait suivre dès l'onzième siècle, l'éloge de celle qu'il nommait « *la fleur des Gaules, l'Athènes nouvelle, n ayant rien à envier pour la culture des lettres à l'Académie de Platon, pour la pratique de la foi à la Rome de Saint Léon : — Cum ergo nostrum sit tale Legium, quicumque ei derogat, quicumque cognitum non amat... habeat Dei odium ! Puisque, concluait-il, Liége est telle et qu'elle est nôtre, honni soit qui déroge à sa gloire, et maudit qui ne l'aime dès qu'il l'a pu connaître !* »

Liége, 18 août—13 octobre 1881.

TABLE DES MATIÈRES

I. — **Organisateurs et organisation**. Premier auteur, collaborateurs, sections et locaux.

II. — **Avant l'histoire**.—Ages du silex, de la pierre aiguisée, du bronze, du fer, et des Etrusques. 8

III. — **Sous les Romains**. — Verres, diplôme, fer, inscriptions, importations. 13

IV. — **Caractère et origine**. - Race méridionale et tribus germaines. — Partage des langues et des arts. — Le métal et la foi. 17

V. — **Débuts chrétiens**. — Diocèse primitif. — Crypte de Saint-Servais.— Monaies et bijoux. — Monastères, églises, écoles. — Le culte au VIIe siècle. — Clef de saint Hubert. — Notre plus ancienne charte et notre plus ancien manuscrit. — Les saintes brodeuses de Maeseyck. 21

VI. — **Charlemagne.** — Relations avec l'Orient. — Premiers orfevres.—Premiers ivoires.—Les dyptiques de Saint-Lambert et de Tongres.—Joyaux, costumes. —Inventaire du mobilier d'une villa. 35

VII. — **Notger** — Liége devient capitale. — *Sedulius Scottus.* — Les Normands. — *Vie de S. Landoald* et préface de Notger. — Evangeliaire de Saint-Jean. — Beaux-Arts et commerce. — Une sacristie de 870. — Premières cloches et premières dinanderies. 48

VIII. — **Parchemins et vieux papiers.** — Ecriture liégeoise. — Bibliothèques monastiques et manuscrits autographes : Reiner de Saint-Jacques et Sigebert de Gembloux.—Ecoles de miniatures de Stavelot, Saint-Trond, Gembloux, Saint-Laurent. — Jean de Stavelot. — Divers. 61

X. — **Onzième siècle.** — Arthitecture et sculpture. —La Vierge de dom Rupert et sa légende.—Châsse de Saint-Hadelin. — Reliquaire de Ste-Croix. 77

X. — **Vieilles monnaies et vieux Perron.** — Premiers ateliers monnétaires. — Collections Capitaine et du Séminaire. — Histoire du Perron. 88

XI. — **Douzième siècle.** — Sculpture : *Mysticum Apollinis.* — La Vierge de Saint-Jean. — Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy. 95

XII. — **Nos autels du moyen âge.** Ostensoirs, croix, chandeliers.— Le géant de Leau. — Couronnes de lumières.— Reliquaires. — Petites châsses.— Email liégeois. Pyxides 99

XIII. — **Godefroid de Huy et Frére Hugo d'Oignies.** — Correspondance d'artistes. — Châsses de Huy. — Orfèvrerie des Sœurs de Notre-Dame. 110

XIV. — **Grandes châsses.** — Stavelot et la châsse de saint Remacle.—Châsse de Notre Dame à Huy, et de saint Symètre à Lierneux 118

XV. — **Sculpture, peinture, Dinanderies, fers forgés et bijoux.** — Statues et pierres tombales. — Fresques, polychromie, vitraux et peinture à l'aiguille. — Bronze, cloches, fer et cuivre.— *Le Trésorier des Pierres précieuses.* — Les pillages du Téméraire 126

XVI. — **Erard de la Marck.** — L'œuvre politique religieuse et artistique d'Erard. — Buste de Saint-Lambert. — Verrières. — Jean Beeck, Pascal de Bierset. 145

VII. — **Peintres et graveurs du XVIe siècle.** — Influence des Van Eyck. — Tableaux du Musée diocésain. — Patinier, Bles, Lambert Lombart et ses élèves. — Robert Péril. — Les graveurs de Saint-Trond. — Suavius et les de Bry. 156

XVIII. — **Dix septième siècle.**—Caractères généraux —Douffet, Flémalle, Carlier, G. Delcour, Gœswin, Fisen, les Damri, les Lairesse. — Valdor et Corneille, Varin, Natalis et leurs élèves. 176

XIX. — **Sculpteurs de la Renaissance.** — Le rétable de Saint-Denis, et la Vierge de Saint-Jacques. — Jean Delcour et Frère Robert Arnold Henrard. 201

XX. — **Ciseleurs du dix-septième siècle.** — Bustes de Saint Poppon et de Saint Hadelin, Pierre de Fraine et l'aiguière d'Aspremont-Lynden. — Gilles Dardenne et François Mivion. 207

XXI. — **Artistes, corporations, et couvents.** — Instruction et dignité de nos artistes. — Leurs relations, leur foi, et leurs amis des cloîtres. — Lambert Darchis. 212

XXII. — **Orfèvrerie et bijoux.** — Calices, ostensoirs, agrafes de chape, et reliquaires. — Coupes et hanaps. — Derniers émaux-liégeois. — Colliers de Visé. — Médaillons, joyaux, horlogerie. 218

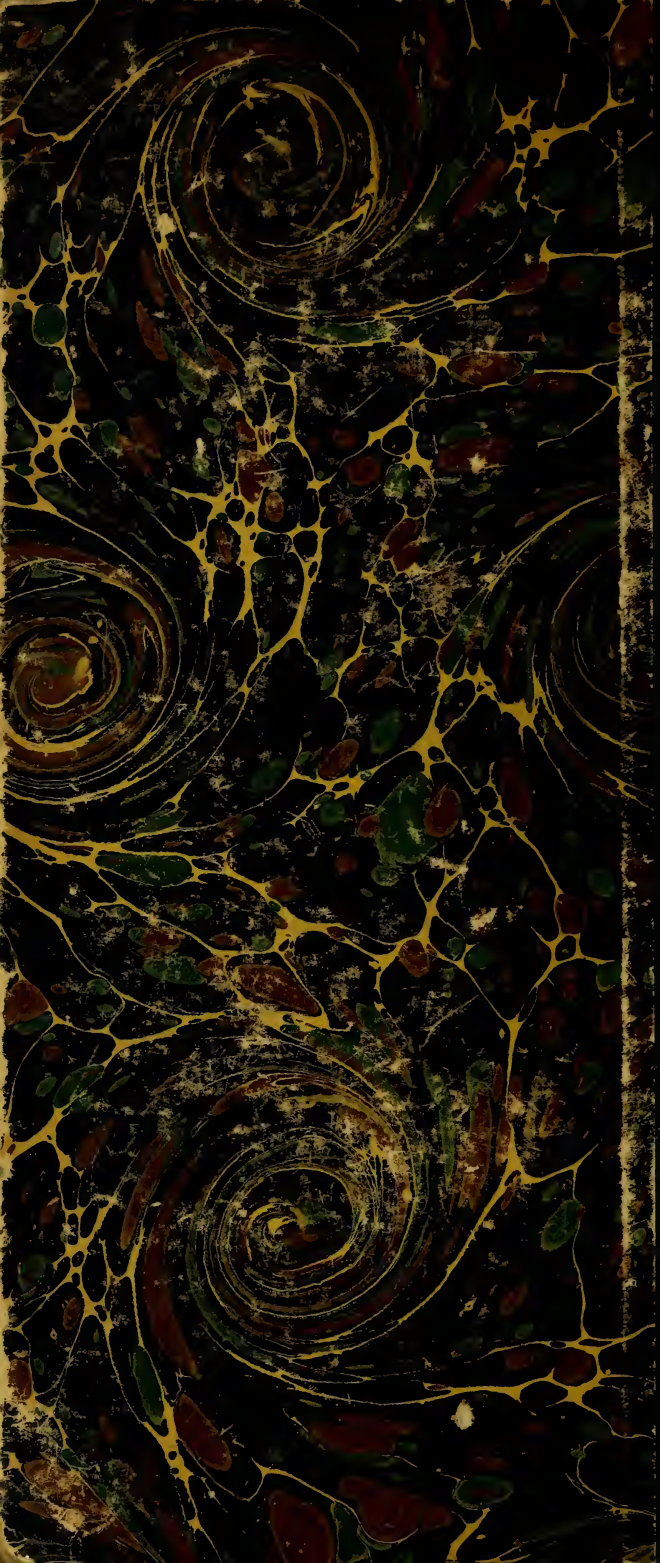
XXII (bis). — **Grès et verres liégeois.** — Raeren.— Premières verreries.— Les Bonhomme. 229

XXIII. — **Le dix huitième siècle et ses peintres.** —L'hôtel de ville de Liége et ses artistes. —Plumier, les Coclers, Dumoulin, Juppin, La Fabrique, Latour, etc. — Miniaturistes et pastels. —Y a-t-il eu une peinture liégeoise ? 236

XXIV. — **Sculpture, ciselure** et **vaisselle d'argent.**—Cognoul, Mélotte, Evrard, etc.—Graveurs liégeois. — Duvivier et les Demarteau, Jacoby et autres orfèvres. Marques et caractères de l'argenterie liégeoise. 237

XXV. — **Mobilier.** — Nos plus anciennes armoires. — Bahuts, garde-robes et dressoirs de chêne sculpté. — Ameublement bourgeois. — Un salon du siècle passé. — Tapisseries, faïence liégeoise, cuivres, mortiers, étain, 256

XXVI. — **La Révolution.** — Aubée, Fassin, Redouté, Dewandre, Ruxthiel. — Defrance, Dreppe et les Encyclopédistes. — Pillages et incendies des monastères.—Dévastation des églises.—Destruction de Saint-Lambert. — La fin de l'Art ancien au pays de Liége. — Conclusion. 269

54-b618

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00737 5286